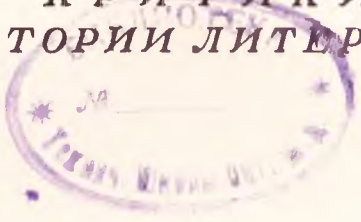


ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

Е Ж Е М Е С Я Ч Н Ы Й
Ж У Р Н А Л
ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ
КРИТИКИ
И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ



К Н И Г А
ДЕСЯТАЯ

Г О С Л И Т И З Д А Т

1 9 • О К Т Я Б Р Ь • 3 5

СОДЕРЖАНИЕ № 10

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.

А. МАКЕДОНОВ — Реализм и романтизм в эстетике Белинского.	3
И. СЕРГИЕВСКИЙ — «Социологиисты» и проблемы истории русской литературы	34
ИОГАНН АЛЬТМАН — Драматургические принципы Аристотеля.	52

КРИТИКА.

Ф. ЛЕВИН — Как закалялась сталь.	75
В. ГОФФЕНШЕФЕР — О счастье.	83
Л. КОП — Романтика в книгах Гайдара.	98
Я. ФРИД — История нашего современника.	116

ФОЛЬКЛОР.

Ю. САМАРИН — Песни уральских рабочих.	150
---	-----

ОБЗОРЫ И БИБЛИОГРАФИЯ.

Ф. ЛЕВИН — «Иностранный легион» Финка.	178
А. СЕЛИВАНОВСКИЙ — Власть вещей.	181
А. ТЕПЛОВ — Педагогическая поэма.	183
Н. НАРВЕКОВ — О «литературных кираваях» и вахналинании.	189
ФРИЦ ЭРПЕНБЕК — Художественный репортаж.	191
А. КАЗАРИН — Язык и общество.	194
С. ВАСИЛЬЕВ — Стихотворения Востокова.	199

Художник И. Рерберг

Техредактор А. Кречетов

Уполномочен. Главлита Б—13.300. Тираж 14.350 экз. Сдано в производ. 17/IX-35 г.
Подп. к печати 20/X-35 г. Бумага 62×94 см. 13 п. л., 15 уч. авт. л. Зак. тип. 790

Интернациональная (39) типография, пр. Скворцова-Степанова, 3
Адрес редакции: Тверской бульвар, 25, тел. 5-44-43

Т Е О Р И Я ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

А. Македонов

Реализм и романтизм в эстетике Белинского

1. ИДЕАЛЬНОЕ ОТРИЦАНИЕ

«Проклинаю мое гнусное стремление к примирению с гнусной действительностью», — так писал Белинский в знаменитом письме Боткину 4 октября 1840 г.¹

Известно, что внутренней пружиной деятельности Белинского было революционное отрицание крепостнического строя. Белинский начал с противопоставления достоинства человеческой личности николаевской России. Практически это было противопоставление Дмитрия Калинина, крепостного интеллигента, героя пьесы того же имени, написанной Белинским в молодости, «порядку» его господ. Но протест, выраженный в пьесе молодого Белинского, был стихийным и романтически-субъективным. После «Дмитрия Калинина» Белинский прошел большой и противоречивый путь.

Философия Гегеля научила Белинского подходить к миру, как закономерно развивающемуся по собственным объективным законам. Нельзя поэтому просто противопоставить себя действительности, как бы отвратительна она ни была. Нужно, говорит Белинский, внутри самого зла найти путь к его преодолению, внутри самой действительности найти путь к ее революционному изменению.

Философия Гегеля сначала была воспринята Белинским, как необходимость отказа бунтующего Дмитрия Калинина от бунта. Ибо если мир развивается по своим непреложным объективным законам, то, что остается делать протестующей личности, как не смириться, добровольно подчиниться «общему»? Самый принцип свободы личности представлялся лишь теоретической свободой в смысле осознания необходимости и практического подчинения ей. Этот реакционный вывод из идеалистической диалектики свободы и необходимости

¹ Письма Белинского под редакцией Е. Лядского, Москва, 1914 г., т. II, стр. 163; в дальнейшем при ссылке будем просто называть «Письма».

делал, как известно, и сам Гегель. Да и не только Гегель. Но Дмитрий Калинин не мог примириться с тем, с чем примирялся регистратор (правительственный советник) Гегель. Он не мог удовлетвориться теоретической свободой личности, в то время как в действительности его личность страдала от господства г-жи Лесинской (персонаж той же пьесы Белинского). Крепостным крестьянам, настроение которых оуразил, по словам Ленина, Белинский, требовалось реальное освобождение. Пафос свободы личности у Белинского был пафосом освобождения от сословного феодального строя, и Дмитрий Калинин восстал против «Молоха общего», против гегельянского «разума», как обоснования необходимости сущ е с т у ю щ е г о.

31 октября 1840 года Белинский пишет, что знаменитая статья его о «Бородинской годовщине», обосновывавшая «разумность» и необходимость Николая Палкина, «верна в своих основаниях, но должно было бы развить и идею отрицания (разрядка везде наша.—А. М.), как исторического права, не менее первого священного» («Письма», II, 186). Это уже было понимание гегелевской диалектики как «алгебры революции» (Герцен). Носителем «идеи отрицания» является протестующая личность. Белинский, таким образом, подчеркивает субъективный активный момент в историческом процессе. Но он не может подняться до понимания исторической активности самого «общего», как материального, объективного процесса. Ту роль, которую, с точки зрения исторического материализма, играют исторические классы, по Белинскому, играет личность. «Развитие всегда и везде совершалось через личности, и потому-то история всякого народа так похожа на ряд биографий отдельных лиц»¹.

Так писал Белинский уже в самом конце своей деятельности. Но как же совместить это учение о субъективном начале истории с принципом объективности, реальности исторического процесса? Белинский пытался разрешить это противоречие учением о «всеобщей личности», т. е. такой личности, которая выражает объективную необходимость исторического процесса, выражает интересы масс².

«Каждый человек — сам себе цель, назначение каждого человека — развить в себе все человеческое и насладиться им». Все люди имеют на это «равное право». «Но есть особый род людей... это — великие исторические действователи». «Они выражают своей личностью все, что составляет сущность народа или человечества в их эпоху, они страдают и блаженствуют за миллионы, они — олицетворенная идея, «личное общее» своего времени». Именно они двигают историю вперед. «Гений всегда открывает свои творениями н о в ы й, никому не известный, никем не подозрева-

¹ Собрание сочинений, изд. Пазленкова, т. IV, стр. 909; в дальнейшем просто П., том такой-то.

² Аналогичное понятие имеется и в «философии истории» Гегеля. Но Белинский перерабатывает его в духе революционного демократизма.

емый мир действительности. Толпа живет и движется, но бессознательно; переживши известный исторический момент и уже нося в самой себе все элементы нового существования, она тем упорнее держится форм старого. Является гений и возвещает людям новую жизнь, начала которой они уже носили в себе и корень которой скрывался уже в самом прошедшем». Правда, «толпа» сопротивляется делу гения, но это объясняется лишь ее бессознательностью. На самом деле гений выражает ее же собственные исторически прогрессивные интересы. «Имя гения — миллион, потому что в груди своей носит он страдания, радости, надежды и стремления миллионов. И вот в чем заключается всеобщность (разрядка Белинского.—А. М.) его идей и идеалов. Они касаются всех, они всем нужны, они существуют не для избранных, не для того или другого сословия, но для целого народа, а через него и для всего человечества» (П, IV, 422).

Таким образом «всеобщая личность» является носителем активности исторического процесса, и объективность ее деятельности заключается в ее народности, в том, что «всеобщая личность» превращает в действительность, как говорит в другом месте Белинский, то, что уже дано в народных массах как возможность.

«Подъем чувства личности», говорил Ленин, сопутствует буржуазному развитию. По своему объективному содержанию «всеобщая личность» у Белинского является личностью буржуазного просветителя. Но пафос личности имел в русской литературе две струи — либеральную и демократическую. Учение Белинского о «всеобщей личности» было проникнуто глубоким демократизмом. Он ставил вопрос не только гораздо выше своих либеральных друзей, вроде Грановского, который тоже в освобождении личности видел содержание истории, но и неизмеримо глубже, чем, скажем, народники, с одной стороны, и Писарев,—с другой. Белинский гениально поднялся над ограниченностью буржуазного индивидуализма, и в связи с этим он смог на очень высоком уровне, как мы увидим ниже, поставить проблему субъективности и тенденциозности в искусстве. От учения о «всеобщей личности», сознательно выражающей то, что в «народе» дано инстинктивно, один только шаг до идеи превращения самого «народа» во «всеобщую личность» через революционную пропаганду революционной партии, вооруженной правильным научным мировоззрением.

Белинский еще не верил в исторический разум самих масс в конкретных условиях тогдашней России, но уже подчеркивал, что «как бы ни был велик человек, народ всегда выше его». В гениальной статье о «Парижских тайнах» Сю Белинский прямо выражает надежду, что народ, который сейчас еще «дитя», приобретет революционный разум, причем под «народом» здесь Белинский понимает неминуемые слои в противовес аристократии и буржуазии.

От учения о «всеобщей личности» идет прямая дорога к учению Добролюбова и Чернышевского о революционной партии «новых лю-

дей», возглавляющих народную революцию. Сам Белинский еще не понял революционной роли крестьянства, но его деятельность была как раз отражением нарастания крестьянской революции, и то, на чем остановился Белинский, продолжил Чернышевский.

Как возникает и как действует «всеобщая личность»? Здесь Белинский дал тоже много блестящих революционных мыслей. Легко видеть, что «гений» по Белинскому действует как просветитель. Но в отличие от просветительства Боткиных, Грановских, Тургеневых Белинский требовал «беспощадного» отрицания старого и при оценке нового исходил из критерия миллионов. Белинский, хотя и непоследовательно, поднимался также до утверждения революционного насилия, «гильотины», как средства утверждения нового идеала. Отсюда — глубочайшие симпатии Белинского к якобинцам (см. об этом, например, ряд писем к Боткину 1841 г.). Однако, в целом Белинский не мог разрешить проблему революционного насилия, и просветитель здесь даже вступал иногда в противоречие с «баррикадником». Процесс исторического развития Белинский чисто по просветительски определяет как переход «от непосредственности в разуме сознание» (П., II, 65, 1842 г.), а «всеобщая личность», как мы видели, и есть именно носитель этого перехода.

Просветительство Белинского развилось через гегелевскую идеалистическую диалектику. Для Гегеля развитие — только духовное развитие. Развивается понятие. Материальный мир лишь «инобытие» понятия, его своеобразный «трех», а почему совершается это грехопадение, Гегель так и не смог рационально «вывести». Если развитие человечества есть развитие мысли и в мысли, то и освобождение его есть мысленное овобождение.

Но Белинский не мог удовлетвориться идеализмом Гегеля. Он пошел дальше вслед за Фейербахом. В философии Фейербаха он искал теоретическое обоснование реального, материального освобождения человеческой личности. Белинский хотел подвести под просветительство материалистическую базу, сохраняя в то же время гегелевскую диалектику. Это сочетание он пытался найти в фейербаховской теории естественного человека. Но беда была в том, что и Фейербах не мог сочетать материализм с точкой зрения развития. Диалектика и материализм не сливались у Белинского, хотя Белинский и приближался иногда к диалектическому материализму. Чувствуя эту слабость, Белинский дополнил учение о «естественном человеке» учением о человеке как «воспитаннике истории».

Человек как естественное, материальное существо свободен. Существующие общественные формы — искажения естественного человека, «призраки», иллюзии. Рабство — призрак, хотя и «призрак», вооруженный кнутом. Естественный человек должен тоже взять в руки кнут. Это — материализм. Но этот материализм не разрешает вопроса, как производит естественный человек призраки и как он развивается.

Сущность естественного человека идеальна и неизменна. «Законы сердца, как и законы разума, всегда одни и те же, и потому человек по натуре своей всегда был, есть и будет тот же» (П., III, 322). Но, пройдя школу гегелевской диалектики, он, Белинский, понимает, что «жить значит развиваться». Поэтому принцип неизменности идеального, естественного человека, нуждающегося лишь в подходящей форме, Белинский дополняет принципом исторического развития. Человек меняется сообразно «возрасту и своей природе» и, кроме того, как «сын времени и воспитанник истории» человек меняется «сообразно с общественностью и национальностью» (там же, 323).

Каково же соотношение естественного человека и человека «воспитанника истории»? «Создает человека природа, а развивает и образует его общество» (там же, 623). Здесь весь Белинский, и его сила и его слабость. Мысль о человеке, «воспитаннике истории», гениальна и могла бы вывести Белинского не только за пределы левого гегельянства, но и за пределы феьербахианства. Но идеологу крестьянской демократии идеальное общество представлялось не только продуктом истории, но и продуктом натуральной человеческой личности, таких натуральных отношений, которые нужно лишь «очеловечить» путем «сознания». Это — явная измена принципу диалектического развития. Мы опять возвращаемся к просветительству.

Если естественные интересы человека, всякого человека, направлены к добродетели, то значит нужно только правильно понять их. Все дело в ложных идеях, заблуждениях, «глупости». «Человечество еще не дошло до той стадии, на которой все люди, как существа однородные, единым разумом одаренные, согласятся между собой в понятиях об истинном и ложном... как они уже согласились, что не солнце вокруг земли, а земля вокруг солнца вращается» (П., III, 605, 1844 г.), но рано или поздно «свет победит тьму, разум победит предрассудки, свободное сознание делает людей братьями по духу и будет новая земля и новое небо»¹.

Это было написано в 1842 г., но и в последующий период, как видно из предыдущей цитаты, Белинский не мог избавиться от идеализма в области истории, от абстрактно-просветительской точки зрения. Отсюда, конечно, возможна измена диалектике не только теоретическая, но и практическая, т. е. измена революции, надежда на то, что можно убедить господствующие классы в необходимости отказать от предрассудков. Тут — одна из причин либеральных шатаний Белинского во второй половине 40-х гг. Нужны были большой исторический опыт и волна революционного подъема масс, чтобы другой великий просветитель — Чернышевский — окончательно изжил эти иллюзии.

¹ Полное собрание сочинений под редакцией Венгерова, XII том, под ред. Спиридонова, 338, ст. о книге Лоренца, 1842 г.; в дальнейшем при ссылке на венгеровское издание будем указывать просто В., том такой-то.

Белинский подходил к точке зрения Чернышевского, когда говорил о народе, как единственном носителе «национального огня». Но он лишь подходил. Чернышевский, выдвигая идею революции масс, в известной мере уже перешел за пределы чисто просветительской точки зрения. Однако, и Чернышевский не преодолел самой основы слабостей Белинского.

Таким образом основное противоречие революционного просветительства Белинского заключалось в том, что историческое развитие на его взгляд лишь дополняет собой «естественного» человека, а не сливается с ним. «Естественный человек» остается неизменным. Развитие состоит в устранении «призраков», в создании правильных понятий, благодаря которым происходило бы «очеловечивание» естественных интересов, совершенствование самого «естественного» человека. Это основное противоречие между диалектическим, но идеалистическим историзмом и материалистической, но антидиалектической точкой зрения «естественного человека» частично иногда преодолевалось Белинским, но в целом он его разрешить не мог и отсюда все слабости его позиции, в том числе и эстетической. И основной вопрос, как возникает новый идеал, почему он возникает и почему, следовательно, возникает «всеобщая личность», остается неразрешенным, остается просто загадкой.

Белинский сам понимал, что он не решил проблему до конца. Что определяет возникновение «всеобщей личности», ее практическую силу и содержание того нового идеала, который она несет с собой? На этот вопрос Белинский не мог дать ответа. Поэтому он неоднократно говорит о «тайне» личности, субъективности, даже о «мистике» ее.

Учение о «всеобщей личности» не могло разрешить проблему реального изменения действительности, ибо идеал Белинского в период его окончательной политической зрелости был по своему объективному содержанию идеалом крестьянской революции, то есть идеалом буржуазно-демократической революции. Его идеал не мог быть вполне объективным, вполне реальным, ибо носил в себе элементы иллюзии (и чем определеннее он был, тем определеннее выступала и его иллюзорная сторона). Ведь противоречия капитализма, которые сам Белинский прекрасно видел, не устранялись осуществлением идеала крестьянской демократии. Естественно поэтому, что мечта Белинского об обществе, где не будет ни богатых, ни бедных, была несколько неопределенной и путь к ее осуществлению был неясен. Сам Белинский признавал, что «субстанция» России в смысле ее исторического будущего для него остается «доселе еще таинственной».

Поэтому человек будущего был более конкретен со стороны отрицания им существующего, чем со стороны своего положительного содержания. Сила революционно-демократического реализма была больше в отрицании, в обличении, как это отметил Маркс в отношении Щедрина. Но само это отрицание имело глубоко положительное значение, потому что положительный идеал революционно-

демократических реалистов, несмотря на черты неопределенности и утопизма, объективно отражал собой действительно прогрессивные тенденции общественного развития, действительные интересы масс в тот исторический период.

Проблема такого «идеального» отрицания делалась, таким образом, центральной проблемой эстетики Белинского. А «всеобщая личность» — ее центральная фигура, носитель идеального отрицания.

2. РЕАЛИЗМ И РОМАНТИЗМ

Из теории «естественного человека» вытекал лозунг разоблачения, несоответствия «призраков» истинной разумной действительности «субстанции» России. Если эта «субстанция» и не совсем ясна, то во всяком случае ясно, что николаевская Россия ей не соответствует.

Отсюда пафос обличения, причем в первую очередь это обличение шло по линии обнаружения противоречия общественных форм и «естественного человека», гуманности. Обличение требовало тенденции и о з н о г о искусства. «Литература... это гувернантка общества» (Письма, II, 44). Гувернантка не в вульгарно-педагогическом смысле. «Не смешить, не поучать, а развивать истину творчески верным изображением действительности» (П., III, 215). Но на деле творчески верное изображение действительности и есть прежде всего обличение. Надо проделать самый трудный подвиг Геракла — очистить авгиевы конюшни «гноусной действительности». «Чорта ли дожидаться маршальского жезла — хватай ружье, нет его — берись за лопату, да счищай с расейской публики г....» (Письма, II, 91). Это — пафос обнажения противоречий социальной действительности и пафос бичевания предрассудков. «Ревущие противоречия между европейской внешностью и азиатской сущностью» и обличение «диких понятий», — вот что должно быть предметом искусства, говорит Белинский во введении к «Физиологии Петербурга» (1844 г.) И «Петербургские углы» Некрасова, и первые его стихи были практическим осуществлением этой установки. Именно ре в у щ и е противоречия в противовес смягченным — вот что определяло собой отличие революционного реализма от либерального «тургеневского» реализма.

Особое значение приобретало разоблачение иллюзий, прикрывающих «ревущие противоречия». Авгиевы конюшни николаевской России имели нарядный фронтон. Нужно было разрушить эту парадную ложь.

Отсюда — постановка проблемы реализма и романтизма у Белинского. Реализм — правдивый показ жизни, романтизм — мечта о лучшей жизни, т. е. о другой, не похожей на крепостную Россию. Можно ли соединить реализм и романтизм?

В период «примирения с действительностью» Белинский выступал как теоретик реализма в о о б щ е против романтизма в о о б щ е. Реализм понимался в духе реакционного истолкования гегелевской эстетики, то есть как примирение с действительностью в том виде, как она есть. Такое понимание реализма и Гегель и Белинский связывали

с самой спецификой искусства. Реализм заложен в самой специфике искусства, ибо искусство есть разумная действительность в форме частных, «обособленных», единичных явлений. Но что такое разумная действительность?

Для объективного идеалиста Гегеля разумная действительность есть мысль, идея, как объективная закономерность действительности. Развитие есть только духовное развитие и оно заканчивается в философии Гегеля, которая дает абсолютное примирение всех противоречий. Человек, познавший ее, свободен в мысли, и только мысль свободна. Искусство есть свободное развитие идеи в чувственной форме, но поскольку свободна только мысль, то подлинно свободная мысль не может быть выражена в чувственной форме, в конкретных единичных явлениях. Следовательно, идеал не может быть воплощен в частном, практическом, чувственном человеке. Следовательно, реальный, т. е. материальный, человек, конкретная личность не может быть свободна. Даже в идеализированной, очищенной форме она могла быть свободна только в так называемый героический век (ниже мы еще вернемся к этому). Но именно развитие мысли, т. е. свободы, привело к уничтожению героического века.

Однако, искусство, поскольку оно сохраняет чувственную форму, не может освободиться от грешного мира чувственности и его реальных нужд и забот. Поэтому, с одной стороны, углубление идеального содержания искусства ведет к разрушению его чувственной формы, с другой стороны, художник должен все же попытаться воплотить идеал в чувственную форму. Для этого он должен находить идеальное содержание в существующей чувственной действительности, показывая идеальную необходимость того, что не может быть отброшено.

Это достигается путем типизации, создания обобщающего образа действительности, очищенной, насколько чувственная форма искусства это позволяет, от «случайностей». Поэтому Гегель и говорил, что бедность и нужда не являются подходящими предметами искусства. Типизация есть идеализация и наоборот. Отношение художника к действительности есть покой, созерцание, оправдание. Стремление к изменению действительности противоречит поэтому процессу создания типа, образа, противоречит самой специфике искусства. С этой точки зрения совпадение идеи и образа возможно лишь тогда, когда мысль не развита, когда художник подходит к жизни созерцательно; деятельная же идея, тенденция принципиально противоположны образу, взрывают его рамки. Правдиво показать разумную действительность в чувственной форме — это значит найти соответствие существующих конкретных форм жизни с идеалом. Мечты же о другой, лучшей жизни — только мечта, надо уметь найти хорошие стороны в существующем и развить их через мысль.

Очевидно, что такое искусство реалистично. Но этот реализм неизбежно должен смягчать или обходить противоречия действительности. В крайней своей форме этот реализм может быть назван

объективистским реализмом, реализмом примирения с действительностью, хотя примирения, проведенного уже, так сказать, через отрицание. Тут важное отличие такого примирения с действительностью от «непосредственного» «согласия» с ней официальных идеологов николаевской России. Но, конечно, это лишь известная тенденция, которую никак о й реализм не может осуществить до конца, ибо правдивый показ жизни невозможен без элементов критики ее, и в результате художники, представители этого типа реализма, очень часто логикой своих образов говорят гораздо больше, чем им хотелось бы, а в известной мере они всегда вынуждены и к некоторой сознательной критике существующего. Поэтому лучше будем называть этот реализм реализмом покоя или созерцательным реализмом, хотя и эти термины не вполне точны.

С этих позиций Белинский давал бой всякому романтизму, в том числе и революционному, как пустой мечте, отрыву от действительности, голой субъективности. Реализм «покоя» представлялся Белинскому высшей формой искусства вообще. Белинский в этот период принципиально не допускал возможности революционного реализма, реализма, изменяющего жизнь в соответствии с тенденцией ее развития. В связи с этим он ставил Пушкина выше Гоголя и в то же время объединял их.

Конечно, даже и в этих установках Белинского были прогрессивные элементы. Он выступал против ухода от действительности, утверждал принцип исторической разумности, как критерий искусства и жизни. Практически борьба его с романтизмом была направлена, главным образом, против апологетов «разумной действительности» николаевских жандармов, в частности против Загоскиных, Кукольников и проч. Но в целом это была капитуляция перед тогдашней действительностью.

Когда Белинский развил «идею отрицания», он пересмотрел и свое отношение к романтизму, и отношение к созерцательному реализму.

В восьмой статье о Пушкине, анализируя образ Ленского, Белинский говорит, что романтики «больше враги всякого прогресса, нежели люди просто, без претензий пошлые», так как, уходя в мечту, «копаясь в самих себе и становя себя центром мира», они «спокойно смотрят» на все безобразия реальной действительности. Романтизм определялся обычно Белинским как «переведенный на язык поэзии пиетизм средних веков, экзальтация рыцарства»¹.

Как видим, Белинский подчеркивает прежде всего феодальную природу романтизма. Но он бьет и либеральный романтизм (напр., Полевого, отчасти Марлинского), как «прекраснодушие», как неспособность объективно обосновать мечту о лучшей действительности и реализовывать мечту. «Прекраснодушие» есть стремление к идеалу, но при «неопределенности» самого идеала и «внутренней бездейственности» самого стремления (В., VIII, 100—101). В статьях о Пушкине

¹ Русская литература в 1844 г. Соч. В., т. IX, стр. 94, см. также первые статьи о Пушкине, анализ творчества Жуковского.

Белинский пишет об «идеальных девах», которые «только перевалились из положительной пошлости в мечтательную пошлость». Он выступает не против всякого недовольства существующим, не против всякой мечты, но такой мечты, которая либо прямо реакционна, либо внутренне бездейственна и лишь превращает существующую пошлость в мечтательную (см. также критику Шиллера—П., III, 343, 1843 г.). Такой романтизм представляет мистификацию действительности, ведет к примирению с ней, является «риторической школой», антихудожественной ложью и лицемерием. «Только романтизм позволяет человеку прекрасно чувствовать, возвышенно рассуждать и дурно поступать» (Письма, II, 317). Борьба с прекраснотушим скрывает за собой борьбу за реализм, а борьба с романтизмом средних веков — борьбу с феодальной реакцией. Теперь борьба с романтизмом есть борьба с примирением с действительностью, со сглаживанием «ревуших противоречий»¹.

Иначе относится Белинский к революционному романтизму или такому, который он считает революционным. Характерно, что в своих списках романтиков Белинский никогда не упоминает Байрона, Лермонтова, Гейне. Байрона Белинский прямо противопоставляет романтизму. Почему? Потому, что Байрон, говорит Белинский, смотрит вперед, а не назад (П., IV, 374 и 376, 1846 г.). Среди произведений Лермонтова Белинский постоянно выделяет и восхваляет «Боярина Оршу», одно из самых самых романтических его произведений.

По существу Белинский намечает два типа романтизма. И «прекраснотуший» либеральный романтизм и открыто реакционный романтизм Белинский ко 2-й половине 40-х гг. объединяет в том отношении, что и тот и другой основаны на противопоставлении реальной действительности некоей, только существующей в идеале, мечте действительности. Возьмите ранние поэмы Тургенева, например «Стено», это — типичный пример либеральной, а не революционной романтики. Романтический идеал здесь имеет кантовско-шиллеровский характер. Он принципиально неосуществим на земле. Он — лишь стремление, которое никогда не может быть полностью удовлетворено. Белинский же выдвигает реальный идеал, его мечта есть мечта о другой действительности, материальной, объективной.

Неясно, неотчетливо, но кое-где он прямо подходит к обоснованию революционного романтизма как стороны революционного реализма. Еще в письме Боткину (25 марта 1840 года), в самом начале разрыва с «гнусной действительностью», Белинский перед лицом «нероновских» ее законов восклицает: «А в жизни только и есть хорошего, что мечта» (Письма, II, 171).

Анализируя романтический мотив идеальной любви, он противопоставляет «деву идеальной» старого романтизма женщину, «в действительности осуществляющую мечту своего сердца». Осуществлять

¹ Подробно см. об этом статью Белинского о «Парижских тайнах» Евгения Сю.

в действительности мечту своего сердца — что это, как не программа революционного романтизма?

Отвергая реакционный романтизм, Белинский ставит в то же время вопрос о необходимости, «законности» революционного романтизма. Романтизм — необходимая сторона человеческого духа, сторона сердца. Это — стремление, еще неопределенное, «к лучшему и возвышенному», старающееся «удовлетворить себя в идеалах, творимых фантазией» (там же, 323). Романтизм, таким образом, есть та активная сторона «всеобщей личности», которая необходима для того, чтобы действительность изменялась. Поэтому революционный романтизм является необходимым моментом самого реализма, самого искусства, как революционного искусства.

Однако, поскольку Белинский, как мы указывали, не мог решить до конца проблему реального идеала, материального исторического развития, активная сторона истории, человеческая деятельность, не могла быть вполне слита с ее объективной закономерностью. Поэтому романтизм как «сторону» личного дополняет «разум» как «общее». Романтизм, мечта есть для Белинского нечто «неопределенное», хотя и стремящееся к определенности, в отличие от романтизма «средних веков». Поэтому Белинский часто говорит о романтизме как о чистой субъективности, как о «мистике сердца» или, как говорит Белинский в другом месте (П., IV, 375, 1846 г.), «мистике человеческой личности». Белинский таким образом только подошел к единству революционного реализма и революционного романтизма, но не дошел до него.

Однако, постановка вопроса была гениальной, соответствовала новому, принципиально более высокому типу реализма. Определяя свои отношения к великим историческим типам искусства, намеченным тогдашней эстетикой, Белинский не останавливается на отмеченном Гегелем противоречии между «субъективностью» и реализмом (а реализм для него совпадал с художественностью), между «классическим» и «романтическим» типами искусства. Белинский не считал, что это противоречие разрешается лишь отрицанием искусства. Он вслед за Надеждиным говорит (1846 г.) о синтезе обоих типов, при ведущей роли реализма. «Новейшее искусство должно скорее стремиться подойти к древнему, нежели к романтическому, оставаясь в сущности ни тем, ни другим» (П., IV, 376).

Поэтому углубление критики романтизма есть в то же время и критика реализма в гегелевском понимании. Сороковые годы — годы преодоления Белинским эстетики Гегеля, годы попыток переработать ее сначала на базе левого гегельянства¹, потом на базе фейербахианского материализма.

Каков же основной исходный пункт борьбы Белинского с эстетикой Гегеля?

¹ Эт левое гегельянство Белинского имело существенные отличия от гегельянства Бруно Бауэра и др. Отзыввы Белинского о Бакуине ясно указывают эти отличия.

Как и Гегель, Белинский считал свободного человека идеалом искусства. Но в отличие от Гегеля Белинский верил в реальное освобождение человека на земле, и поэтому в отличие от Гегеля Белинский верил в возможность воплощения идеала в чувственную форму. Так преодолевается теория отмирания искусства. На более высокую ступень поднимается и проблема идейного и субъективного искусства. Белинский, как и Гегель, прекрасно понимал, что в существующих отношениях человек не свободен и поэтому не может быть идеалом искусства. Но так как Белинский верил в реальное освобождение человека, то вывод из этого факта он делал совершенно другой. Идеал переносился в будущее, как реальное будущее, а виновником несвободы человека становились общественные условия. Реальная материальная борьба против этих условий и есть борьба за идеал искусства.

Идеал — не примирение, а бесконечное развитие, не останавливающееся ни на какой «системе», ни на какой дашней «разумной действительности».

3. ДВА ТИПА РЕАЛИЗМА

Новый этап развития Белинского практически выразился прежде всего в противопоставлении «пушкинского» реализма «гоголевскому». Пушкинский реализм для Белинского — высшая форма созерцательного реализма в русской литературе. Критикуя пушкинский реализм, Белинский критиковал не только феодальный реализм, но и всякий неревolutionонный реализм. Постепенно критика Пушкина переходила и в критику того либерального реализма полупримирия — полуютрицания, с которым Белинский сначала блокировался против реализма созерцательного. Ибо на деле, как это вскоре начал понимать Белинский (и вполне понял Чернышевский), реализм полуютрицания всегда капитулировал перед реализмом «примирия». Только последовательное отрицание «пиэтизма средних веков», то есть феодального романтизма, говорил Белинский, может спасти от трудностей перехода к новому. То же можно сказать и про отношение Белинского к феодальному реализму. С другой стороны, «гоголевский» реализм был для Белинского не только и не столько реализмом самого Гоголя; когда нужно, Белинский беспощадно размежовывался с Гоголем. Речь шла об определенной тенденции, выраженной Гоголем бесознательно и непоследовательно и развитой Белинским в четкую революционную программу.

Уже в 1842 г. (В., VII, 291) он говорит: «Мы в Гоголе видим более важное значение для русского общества, чем в Пушкине, ибо Гоголь поэт более социальный, следовательно, более поэт в духе времени, он также менее теряется в разнообразии создаваемых объектов и более дает чувствовать присутствие своего субъективного духа, который должен быть солнцем, освещающим создание поэта нашего времени».

В статье «Взгляд на русскую литературу в 1843 г.» Белинский намечает два типа великих писателей (П., III, 201). Одни «изоб-

ражают мир, как он есть, принимая его действительное состояние во всякий данный момент за непреложно-разумное. Таковы Шекспир, Пушкин, Вальтер-Скотт». «Другие, недовольные уже совершившимся циклом жизни, носят в душе своей предчувствие и будущего идеала». Таковы Байрон, Лермонтов.

Второй тип Белинский считает прогрессивным, открывающим новую эпоху развития искусства.

Второй тип искусства—тоже реалистический, хотя представителями его первоначально Белинский называет Байрона и Лермонтова. Но это — реализм, впитавший в себя революционный романтизм, мечту, «предчувствие» будущего идеала. Это — активный реализм, не только воспроизводящий жизнь, но и изменяющий ее, изменяющий прежде всего путем идеального отрицания «существующего цикла жизни».

В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года», в которой Белинский дает наиболее полное и последовательное обоснование нового типа реализма, опираясь при этом уже не на Байрона и Лермонтова, а на Герцена и Некрасова, он пишет (П., IV, 604): «Верность действительности—первое требование, первая задача поэзии... но, что поэзия не должна быть только живописью,—это опять другое дело («живопись» для Белинского тождественна с простым воспроизведением существующего.—А. М.). И с этим нельзя не согласиться. В картинах поэта должна быть мысль, производимое им впечатление должно действовать на ум читателя, должно давать то или другое направление его взгляду на известные стороны его жизни».

Еще в сентябре 1841 г. (Письма, II, 270) Белинский писал: «У меня рождается какая-то враждебность против объективных созданий искусства». В дальнейшем борьба с «объективными» созданиями искусства обозначалась как борьба с объективистскими принципами художественного творчества, как утверждение революционного реализма.

Белинский, таким образом, намечает два типа реализма. Первый тип и есть тот всемирно-исторический тип искусства, теоретическим отражением которого были обрисованные нами принципы эстетики Гегеля и который мы сначала называли созерцательным реализмом. Белинский дает и превосходное определение этого реализма. Это—реализм «совершившегося цикла», отображающий жизнь, как она есть, но неспособный отразить жизнь, как она будет, и поэтому, конечно, как мы сейчас увидим, неспособный последовательно, правильно отразить и жизнь как она есть. «Примирение» в прямом смысле слова тут даже и необязательно. Реализм «совершившегося цикла» может быть и критическим реализмом. Он может даже протестовать. Но этот протест никуда не ведет или ведет назад. И поэтому тенденция к «примирению», к оправданию существующего неизбежна у художника, стоящего на почве реализма «со-

вершившегося цикла», даже если он и не считает существующую действительность «непреложно разумной».

В этом широком значении классификация Белинского глубоко верна.

Ибо и Пушкин и Шекспир и даже, например, Бальзак действительно реалисты «совершившегося цикла». Если они даже и недовольны этим циклом, то реальной возможности и реального перехода к будущему циклу они не видят и как художники не могут его изобразить¹.

В общих условиях развитого классового общества внешний подлинный реализм есть реализм критический. Вопрос только в том, куда ведет эта критика. Два типа реализма, помеченных Белинским, суть таким образом два типа критического реализма, но один тип идет в своей критике принципиально дальше.

Конечно, Белинский мог ошибаться в оценке того или другого художника, конечно, он несколько упрощал свое деление и подчас механически противопоставлял «пушкинский» и «субъективный» реализм.

Но в основном два типа реализма, намеченные Белинским, отражают два действительных всемирно-исторических типа реализма, две художественные линии, борьба и переплетение которых имеют очень большое и вполне конкретное историко-литературное содержание. В русских условиях реализм «совершившегося цикла» был прежде всего феодальный реализм. Но и здесь отразились особенности буржуазного развития в России. Буржуазные писатели типа Гончарова тоже примыкали к этому типу реализма. К нему же в главном склонялись и писатели-либералы вроде Тургенева. С этими либералами Белинский выступал сначала вместе против «пушкинского» реализма. Но уже во второй половине 40-х гг. Белинский резко выступает против того, что он называл «рефлектирующей» литературой, понимая под ней литературу либерального сомнения, не поднимающуюся до степени революционного отрицания, открывающего новый «цикл жизни».

Конкретизация двух типов реализма на основе все более и более отчетливой размежки их составляет самое глубокое и интересное в эстетической эволюции Белинского 40-х гг.

Конкретными чертами реализма борьбы являются «направление», т. е. «субъективность», тенденции и «мысль». Белинский понимал, что созерцательный реализм тоже имеет тенденцию и мысль. Дело только в том, что активность и идейность этого реализма, как мы увидим ниже, не совпадали с его реалистичностью. Борьба Белинского за тенденцию и за мысль была поэтому борьбой не за всякую тенденцию и за всякую «субъективность», а борьбой за революционную тенденцию, за революционную мысль, революционную субъективность «всеобщей личности», выражающей движение истории к «новому идеалу».

¹ Редакция оговаривает спорность конкретных оценок ряда писателей, даваемых в статье. Редакция.

Суть нового реализма — стремление к совпадению реализма и тенденции. Тенденция — это реальная мечта. Тенденция есть то, что вносит «всеобщая личность» в «живопись», и то, что отражает тенденцию самой жизни. Тенденция есть кровное дело личности, то, что делает ее «всеобщей», с другой стороны — только через личность историческая тенденция становится активной, движущей действительность. Тенденция, оторванная от личности, есть лишь «онанистическая мечта», неспособная воплотиться в жизнь. Следовательно, две задачи стремится разрешить учение Белинского о тенденции: задачу слияния тенденции с реальностью, с движением самого объективного мира, отраженным в «живописи» художника, то есть тенденция как верность действительности в ее развитии, во-вторых, слияние тенденции с личностью, тенденция, как активность самой действительности через посредство личности.

Это то самое, что позднее развил Чернышевский в учении об искусстве как отражении жизни, как объяснении жизни и как приговоре над жизнью.

Борьба Белинского за тенденциозное искусство против «искусства для искусства» была борьбой за новый художественный метод, чего совершенно не понял Плеханов. Тенденциозный художественный образ — это образ принципиально другой, чем образ, созданный реализмом «совершившегося цикла», хотя Белинский превосходно понимал, что этот реализм тоже по-своему тенденциозен. Суть именно в соединении верности действительности, объективности изображения и «направления», субъективной тенденции художника.

Белинский выступает против голой тенденциозности, против, как он выражается, «дидактизма». «Теперь многих увлекает волшебное слово «направление», думают, что все дело в нем, и не понимают, что в сфере искусства, во-первых, никакое направление гроша не стоит без таланта, а, во-вторых, самое направление должно быть не в голове только, а прежде всего в сердце, в крови пишущего... Идея, вычитанная или услышанная и, пожалуй, понятая, как должно, но не проведенная через собственную натуру, не получившая отпечатка вашей личности, есть мертвый капитал... Как ни списывайте с натуры, как ни сдобривайте наших списков готовыми идеями и благонамеренными тенденциями, но если у вас нет поэтического таланта, — списки ваши никому не напомнят своих оригиналов, а идеи и направления останутся общими риторическими местами» (П., IV, 598).

Белинский требует слияния тенденции с «талантом». Он не только против голой дидактики, но и против такой, более тонкой ее формы, когда писатель дает «с одной стороны» «списки», а «с другой» стороны сдобривает их комментариями, «готовыми идеями».

Белинский требует, чтобы тенденция совпала с самой личностью поэта. Это — то, что Белинский называет пафосом. «Что такое пафос — страстное проникновение и увлечение какой-либо идеей» (П., III, 108). В пафосе разум «становится любовью». Но это не личная страсть, а страсть, выражающая идею,

идея же у Белинского есть «общее» и общественное. «Пафос всегда есть страсть, возжигаемая в душе человека идеей и всегда стремящаяся к идее» (П., III, 463). Общественная тенденция художника должна стать его личной. И это сопряжено с углублением самого художественного образа, поскольку искусство есть «идея» в единичной, индивидуальной форме. «Искусство не допускает в себе отвлеченных философских, а тем менее рассудочных идей, оно допускает только идеи поэтические, а поэтическая идея—это не силлогизм, не догмат, не правило, это—живая страсть, это—пафос» (там же, 462).

Изучение писателя Белинский считал необходимым начинать с определения его пафоса. Вне пафоса он не мыслил искусства.

Не всякий пафос тенденциозен. Белинский допускает существование и созерцательного пафоса. Но всякая тенденция должна быть патетической и реалистической.

Борьба за тенденциозный и патетический реализм была борьбой за «субъективный» реализм, в котором личность художника не скрыта маской объективности, а непосредственно сливается с художественным образом. И Белинский противопоставляет «субъективный дух» Гоголя «теряющемуся в объектах» Пушкину. О том, что неревolutionному реализму нехватает именно «субъективности», Белинский пишет буквально десятки раз.

И борьба за тенденциозный реализм, за субъективность была в то же время борьбой за наиболее объективный, за наиболее последовательный реализм.

По этим двум линиям и разворачивает Белинский критику Пушкина в знаменитых статьях о Пушкине и в других своих высказываниях. Статьи Белинского о Пушкине были документом истории литературы и в то же время манифестом нового художественного течения. Белинский учится у Пушкина и в то же время борется с ним. Мы остановимся подробнее именно на расхождениях Белинского с пушкинским реализмом.

Натура Пушкина «была внутренняя, созерцательная, художническая».

«Пушкин не знал мук и блаженства страстно деятельного (а не только созерцательного) увлечения живой, могучей мысли... Он ничего не отрицает, ничего не проклинает... Самая грусть его... умирает» (П., II, 489).

Почему? Да именно потому, что Пушкину нехватает «предчувствия нового идеала», что реализм его смотрит назад, а не вперед. «Муза Пушкина умеет глубоко страдать от диссонансов и противоречий жизни, но она смотрит на них с каким-то самоотрицанием (*résignation*) (перевод Белинского неудачен; лучше перевести: «смирение», «подчинение неизбежному» — А. М.), как бы признавая их роковую неизбежность и не неся в душе своей идеала лучшей действительности и веры в возможность его осуществления»¹ (там же, 494).

¹ Конечно, нельзя сказать, что Пушкин ничего не отрицал, но если понимать под отрицанием революционное отрицание, ведущее вперед, Белинский, конечно,

Сам Пушкин писал: «Что нужно драматическому писателю? Философия, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка любимой мысли. Свобода»¹. Свобода для Пушкина, именно «бесстрашие», свобода от тенденций. Известна полемика Пушкина с Рылевым по вопросу о тенденции, известно его стихотворение «Поэт и чернь», которое еще в 1840 г. Белинский одобрял и которым он впоследствии так возмущался. Объективизм, принцип искусства для искусства и примирение с действительностью сливались у Пушкина. И в то же время объективизм и принцип искусства для искусства у Пушкина действительно выражали недовольство официальной ложью, официальными иллюзиями, официальной тенденцией России Бенкендорфа. Но реализм Пушкина это был реализм «совершившегося цикла», поэтому недовольство не переходило в программу «идеального отрицания». «Поэзия, которая по своему высшему свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя, колыми паче не должна унижаться до того, чтобы силою слова потрясать вечные истины, на которых основаны счастье и величие человеческое» (там же, том V, 85). И в другом месте: «Дух исследования и отрицания начинал проявляться во Франции. Ничто не могло быть противоположнее поэзии как та философия, которой XVIII век дал свое имя. Она была направлена против господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов» (там же, 156).

Нельзя сказать яснее. Дух исследования и отрицания, который для Белинского был ведущим лозунгом искусства, для Пушкина — принципиально враждебен искусству.

«Цель искусства — идеал», — говорил Пушкин. То же говорил Белинский. Идеал должен быть «реальным» — говорил Пушкин. То же говорил и Белинский. Но идеал есть утверждение «вечных истин», примирение противоречий жизни путем эстетического созерцания, — говорил Пушкин. Идеал есть борьба, есть утверждение новых истин путем идеального отрицания, путем революционной тенденции, — говорил Белинский.

Для Пушкина вопрос стоял так: существующая феодальная действительность далеко не идеальна. Пушкин и его группа не могли разделять казенного оптимизма Бенкендорфа, заявлявшего, что «прошлое России великолепно, настоящее не оставляет желать лучшего, будущее выше всякого описания». «Поэзия» Бенкендорфа могла быть поэзией

прав. Теперь часто подкрашивают Пушкина под либерала и даже чуть ли не декабриста и «разъясняют» все противоречия его творчества всеспасающими словечками о капитализирующемся дворянстве. Но уже Белинский понимал, что критика отдельных сторон феодального строя отнюдь не означает никакой «капитализации», а только говорит о трезвости, о реализме Пушкина, а также о том, что он был связан с традициями так называемой дворянской воляности, которая, как это указал в свое время Покровский, могла смыкаться иногда с воляностью буржуазной. Оценка Белинским Пушкина была не случайной. Она была программной оценкой и у Чернышевского и Добролюбова.

¹ Сочинения Пушкина. ГИЗ, 1934 г., т. IV, 81; последнее слово подчеркнуто Пушкиным.

только Загоскиных и Булгариных. Эта была поэзия официальной лжи, которой не могли довольствоваться действительно великие художники умирающего феодализма. Но в то же время они, по существу, продолжали стоять на почве того самого социального строя, который защищал Бенкендорф. Будущей действительностью по отношению к феодальной была прежде всего капиталистическая действительность. В капиталистической действительности «последние поэты» феодализма и подавно не видели ничего поэтического, ничего идеального. Они ощущали весьма остро враждебность капитализма искусству, видели весьма ясно противоречия капитализма и его «прогрессов» (см., напр., «Мысли на дороге» Пушкина). Как говорил Маркс, «односторонность буржуазного общества приводит к тому, что в противовес ей права индивидуальности утверждаются путем известных феодальных форм» (т. XXV, стр. 230). Ибо капитализм не во всех отношениях прогрессивнее по сравнению с феодализмом. И критика противоречий капитализма даже и с феодальных, то есть реакционных, позиций дает базу для великих произведений искусства, в то время как критика социализма с капиталистических позиций может быть только реакционной, ибо социализм есть непрерывный, безусловный прогресс и обозначает собой расцвет поэзии, небывалый в истории.

Сила реализма Пушкина, Шекспира и других заключалась именно в том, что они видели реальные противоречия капитализма; не разделяли иллюзий буржуазного общества и в то же время потеряли многие иллюзии феодального общества, не утешали себя ими, понимали или по крайней мере чувствовали противоречия феодализма, гибель того строя, к которому принадлежали и который оплакивали. Поэтому в их реализме заключалась часто очень жестокая критика.

Но где же тогда взять идеал, если его нет впереди и если настоящее далеко не идеально! Лазурь жандармских мундиров — как превратить ее в лазурь поэзии? Возможно ли это? Может быть можно найти идеал в прошлом? Реализм «совершившегося цикла» был пропитан своеобразным трагическим историзмом.

Любопытна судьба этого историзма. Он противопоставлялся революционному, то есть подлинному историзму. Этот историзм иногда переходил в прямую романтическую идеализацию прошлого. «Литература,—писал в пушкинском «Современнике» В. Одоевский в статье «О вражде к просвещению»,—вопреки общепринятому мнению есть всегда выражение прошедшего» («Современник». 1836 г. II, 211—212). Пушкин назвал эту статью «дельной, умной и сильной» («Переписка Пушкина», 1911, т. III, 293). Сам Пушкин пояснял это так: «В наше время под словом роман разумею историческую эпоху, развитую вымышленным повествованием» («Сочинения», т. V, 45). Очень хорошо! Но вслед за этим: «потому ли, что изображение старины, даже слабое и неверное, имеет неизъяснимую прелесть для воображения, притупленного однообразной пестротой настоящего, ежедневного» (там же, стр. 45—46). Историзм, как уход в прошлое,

как утешение от настоящего! Белинский еще в начале своей деятельности резко обрушился на такой «историзм».

Этот «ретроспективный» историзм определил собой принципиальную художественную ограниченность самого процесса типизации именно в изображении истории. Историзм превращался в анти-историзм.

Тип есть продукт развития. И реализм «совершившегося цикла» дал блестящие образцы показа человека в связи со средой, в связи с историческими обстоятельствами и т. д. Но человек с точки зрения этого реализма только продукт предшествующего развития. От его прошлого нет пути к будущему, нет «предчувствия нового идеала». Но «совершившийся цикл», от которого нет пути к будущему циклу, не есть уже развитие, а есть бессмысленное кружение вкруг себя, есть то, что Белинский по другому поводу удачно назвал «вентилятором». Историзм превращается в собственную противоположность. И поэтому этот реализм не может последовательно дать самый процесс истории, движение типа.

Очень интересны признания Гончарова. Гончаров не был феодальным писателем. Его реализм не был чистым реализмом прошлого. Но Белинский все же правильно определял Гончарова как представителя «пушкинского» типа реализма. (См. ст. «Взгляд на русскую литературу в 1846 г.», где Белинский противопоставляет Гончарова и Герцена, как представителей двух типов реализма).

Объясняя, почему он не смог дать картины современности, Гончаров пишет: «Творчество требует спокойного наблюдения уже установившихся и успокоившихся форм жизни, а новая жизнь слишком нова, она трепещет в процессе брожения, слагается сегодня, разлагается завтра и видоизменяется не по дням, а по часам. Нынешние герои не похожи на завтрашних и могут отражаться только в зеркале сатиры, легкого очерка, а не в больших эпических произведениях». (Полн. собр. соч. т. I, 1899 г. стр. 49). И в другом месте: «Рисовать... трудно и по-моему просто нельзя с жизни, еще не сложившейся, где формы ее не устоялись, лица не наслоились в типы... Можно в общих чертах намекать на идею, на будущий характер новых людей, что я и сделал в Тушине. Но писать самый процесс брожения нельзя» (там же, 75).

Белинский же упрекал Тургенева как раз за то, что его реализм не может изобразить характера, которого нет в наличной действительности. И за это Белинский сближал реализм Тургенева с «физиологическим» бескрылым реализмом Даля. Белинский выступал против «фантастических» характеров. Но под реальностью характера он понимал его историческую возможность. Поэтому складывающийся характер ставился им в центре нового реализма. «Герой нашего времени» и герой будущего времени, вырастающий из героя нашего времени, именно такого героя пытался типизировать революционно-демократический реализм! Что такое все творчество Салтыкова, Некрасова, не говоря уже о Чернышевском, для которого новый человек был основным литературным героем, как не изобра-

жение «самого процесса брожения»? Салтыков-Щедрин прямо говорил: «Литература провидит законы будущего, воспроизводит образ будущего человека» (Собр. соч., изд. Маркса, т. X, стр. 227). «Не останавливайтесь на настоящей минуте, но прозревайте в будущее» («Помпадуры и помпадуриши»). Свои знаменитые «преувеличения» Салтыков объяснял именно необходимостью показывать человека в тенденции его развития, таким, каким он будет, а не таким, каким он «отстоялся». Образ будущего человека, как реальный идеал, как маяк, и отсюда показ самого процесса брожения — такова суть историзма нового реализма. Наш век есть исторический век, подчеркивал Белинский. Исторический роман Белинский провозглашал ведущей литературной формой. Но исторический роман он не противопоставлял изображению «однообразной пестроты настоящего». Он требовал, чтобы искусство было пропитано «современными вопросами». Он требовал, чтобы исторический роман был социальным романом и наоборот. Он требовал, чтобы художник давал действительно исторический тип в его историческом движении.

Мы не можем здесь проиллюстрировать это различие двух «историзмов» на художественной практике. Можно было бы показать анализом образов Онегина, Гринёва и т. д., что формирование, развитие характера пушкинский реализм мог дать лишь до известного предела и что по существу самый тип всегда страдал статичностью. Нужно только подчеркнуть, что размежевка двух типов реализма показала принципиальное превосходство нового типа.

Итак, историзм «заднего ума» приводил к художественной ограниченности. А проблема идеала все же оставалась неразрешенной. Что определило собой крушение прошлого идеала? В ряде произведений (и в «Сценах из рыцарских времен», и в «Капитанской дочке», и в «Борисе Годунове») Пушкин задумывается над этим. И поскольку он раскрывал реальные причины, его идеал разоблачался. Идеал вступал в столкновение с реализмом. Историческая тенденция была обращена назад и поэтому становилась ложной, нереалистической тенденцией¹. Проблема не разрешалась, а сливалась с исходной: как найти идеал в самой неидеальной действительности, действительности Бенкендорфа, в той самой «однообразной пестроте настоящего, ежедневного», от которой он хотел скрыться в историю?

На сей счет имеются очень интересные высказывания Ивана Киреевского, который в 30-х годах был весьма близок по своим позициям к Пушкину и которого Пушкин высоко ценил.

Киреевский в своих статьях выступает, на первый взгляд, как прямой предшественник Белинского. Ведь вопрос о поэтическом содержании прозаической жизни, о реальном идеале решал и Белинский. Киреевский — за поэзию «действительности». Он хвалит Боратынского за то, что «в самой действительности открыл он возможность поэзии; ибо глубоким воззрением на жизнь понял он необходимость

¹ Оговариваем, что это положение, сохраняя свою верность, требует некоторой поправки: ложная тенденция имела некое правдивое зерно, которого Белинский раскрыть не мог.

и порядок там, где другие видят разногласия и прозу» («Обозрение русской словесности за 1831 г.», соч. Киреевского, т. II, стр. 50).

Характерно, однако, что для Киреевского «разногласия» и «проза» одно и то же. Посмотрим, как превращаются эти разногласия в поэзию.

«Самые обыденные события... являются поэтическими, когда мы смотрим на них сквозь гармонические струны его лиры» (там же). В другом месте Киреевский говорит про Языкова: «Предметы, которые на других оставляют следы грязи (речь идет о пьянстве—А. М.), на душе его оставляют перлы поэзии, огнистые и круглые» (там же, 80). Как же происходит гармонизация, примирение «разногласий»? А вот как: они «тесно связываются с самыми решительными опытами души, с самыми возвышенными моментами бытия», бытия личности художника, который сливает «в одну картину» «возвышенные сердечные созерцания» с «ежедневными случайностями жизни» (там же, 50). Но все ли случайности пригодны для такого благородного употребления? Поэзия Языкова, например, «из действительной жизни извлекает те мгновения, когда два мира (поэтический и повседневный) прикасались друг к другу». Два мира, два отдельных мира. Один реальный, объективный, не поэтичный, другой идеальный, данный только в духе и в частности в личности художника. Между ними имеются «мосты», «по которым душа переходит из одной жизни в другую». Эти мосты — только мгновенья, поэтические мгновенья самой реальной жизни. «Это любовь, это слава, вино, мысль об отечестве, мысль о поэзии и, наконец, те минуты безотчетного разгульного веселья, когда собственные звуки сердца заглушают ему голос окружающего мира». Как видим, это, во-первых, очень ограниченный и замкнутый круг, и, во-вторых, это такие «мгновенья» реальности, когда можно «замкнуться», уйти от наиболее острых углов реальности. Боратынский писал: «Поэзия есть полное ощущение известной минуты, то есть самозабвение в одном каком-нибудь ощущении, полнейшее отсутствие неизбежного вопроса — к чему и куда?» (Статья Н. Котляревского. «Памяти Боратынского», «Вестник Европы», 1895, № 7, стр. 183).

Слова Боратынского знаменуют собой уже распад реализма. Никто и не назовет Боратынского реалистом. Но тот же Боратынский целиком повторял теоретические высказывания пушкинского реализма, давал формулировки, прямо-таки «предвосхищающие» «экспериментальный роман» Золя. Требуйте от художественного произведения, говорит Боратынский, «того же, чего от ученых: истины показаний... ищите в них того же, чего в путешественниках, географах: известный о любопытных вам предметах» (Сочинения Боратынского, издание Иогансона, стр. 244). Вспомните сравнения Пушкиным литературы с «анатомией». Реакционный романтик Боратынский продолжает теоретическую линию великого реалиста.

Как же так? Реализм самый сутубый, «анатомия» и «история» — и в то же время поэзия «мгновенья» самозабвенных «минут» и т. д.

Реализм и распад реализма. Реализм и прямой отказ от реализма, поскольку поэзия «прозы жизни» привносится в нее принципиально независимой от нее личностью художника. Так этот реализм отверг тенденцию во имя правды и в конце концов принужден был прибегнуть к ограничению или даже уничтожению правды во имя живой тенденции.

Реалистическое «примирение» оказалось невозможным. Ибо правда жизни не могла не вызывать возмущения. И поскольку Пушкин, Шекспир и другие были великими реалистами, их образы были не только примирением, но и критикой и даже больше критикой, чем примирением. И тот самый «дух исследования и отрицания», который был с их точки зрения враждебен поэзии, против их воли выражался в их реализме. Сам-то реализм, как художественный метод, был ведь продуктом разложения феодализма и борьбы с ним. Поскольку же они выступали за примирение, они изменяли реализму и искусству. Такова была трагедия этого реализма. Кратко говоря, это была опять-таки трагедия несовпадения реализма и тенденции (несовпадения, конечно, относительного, а не абсолютного).

Белинский совершенно гениально разоблачает непоследовательность пушкинского реализма. Он вскрывает классовый характер антиреалистической тенденции Пушкина. «Везде вы видите в нем (Пушкине) человека, душой и телом принадлежащего к основному принципу, составляющему сущность изображаемого им класса, короче, везде видите русского помещика. Он нападает в этом классе на все, что противоречит гуманности, но принцип класса для него священ. И потому в самой сатире его так много любви, само отрицание его так часто похоже на одобрение и любовование (П., III, 637, 1845 г.). Созерцательность, антитенденциозность — как результат помещичьей тенденции. Так дополнил Белинский в 1845 г. свое определение основного пафоса поэзии Пушкина, данное в 1843 году. В статье 1846 года Белинский сравнивает «Повести Белкина» с повестями Карамзина, «Барышню-крестьянку» называет «неправдоподобной, водевильной, представляющей помещичью жизнь с идиллической точки зрения» (там же, 702). «Дубровский», умиляющий некоторых советских исследователей «антикрепостническими» настроениями, оценивается Белинским как параллель «Капитанской дочке». «В обеих преобладает пафос помещичьего принципа, и молодой Дубровский представлен Ахиллом между людьми этого рода: роль, которая решительно не удалась Гриневу, герою «Капитанской дочки» (там же).

Аналогичные отступления от реализма Белинский находит у Вальтер-Скотта, Шекспира (П., IV, 590).

В статье о «Петербургском сборнике» (1846 год) Белинский определяет поэзию Пушкина как «поэзию, избирающую своим предметом только положительно прекрасные явления жизни». Это — реализм «изящных чувств». «Если всякое человеческое чувство уже прекрасно потому самому, что оно человеческое (а не животное), то у Пушкина всякое чувство прекрасно еще как и чувство изящное». (Разр,

Бел.—А. М.) П. Ф. Якубович, сравнивая любовную лирику Некрасова с лирикой Пушкина, указывал, что лирика Пушкина и других поэтов до Некрасова берет любовь, так сказать, в парадные моменты, в то время как Некрасов изображает любовь «среднего человека» в реальной обстановке и реальных противоречиях. («Очерки русской поэзии», Спб., 1904, стр. 183).

Белинский назвал талант Некрасова «топором» (Письма, III, 181). В статье «Взгляд на русскую литературу в 1847 г.» он писал о лирических стихах Некрасова: «Отличительная черта их — резкое, до глубины сердца проникающее, обнажение телесных и душевных страданий... Автор не прикрывает своих картин даже легким покровом. Из снисхождения к слабым глазам не кладет сурдинки на вопли больного сердца, но позволяет ему кричать всей силой естественного крика». «Поэзия всей силы естественного крика» выходила уже за рамки либерального гуманизма.

Но перед революционным реализмом вставал следующий вопрос. В чем поэзия гармонических струн — это ясно. Как бы ни были ограничены «мгновенья» «изящных чувств», но все же здесь мы имеем «идеал», уже воплощенный в предметную, чувственную форму, мы имеем поэтические моменты уже данной действительности. С точки зрения спецификации искусства — это преимущество, хотя это преимущество и уничтожает само себя, поскольку приводит к «замыканию», «сужению» и прямому распаду реализма. Поэзия революционного отрицания дает возможность охватить всю действительность, и в этом ее преимущество. Но ведь и по Белинскому искусство требует идеала. От звука «соловья» до голоса муз — переход сравнительно легкий. Но как сделать крик голосом соловья, превратить его в голос муз? Как заставить звучать «топор» подобно «гармоническим струнам»? Суть реализма Белинского состоит в утверждении возможности разрешить эту задачу. В той же статье о «Петербургском сборнике» Белинский противопоставляет Гоголя Пушкину таким образом: Гоголь... «служит всему высокому и прекрасному, даже не упоминая о них, но только верно воспроизводит явления жизни, по их сущности противоположные высокому и прекрасному, другими словами: путем отрицания достигает той же самой цели, только иногда еще вернее, которой достигает и поэт, избравший предметом своих творений исключительно идеальную сторону жизни». (В., X. 199, П., IV, 264).

В другом месте: «Он (Гоголь) ничего не смягчает, не украшает вследствие любви к идеалам, или какой-нибудь заранее принятой идеи, или привычных пристрастий, как, например, Пушкин «в Онегине» идеализировал помещичий быт. Конечно, преобладающий характер его сочинений — отрицание. Всякое отрицание, чтобы быть живым и поэтическим, должно делаться во имя идеала», и этот идеал у Гоголя имеется, хотя и не «свой», то есть «не туземный, как и у всех других русских поэтов, потому что наша общественная жизнь еще не сладилась и не установилась, чтобы могла дать России этот идеал» (П., IV, 577),

Идеальное отрицание — вот основное. И из этой же формулировки мы видим, почему революционно-демократический реализм не мог до конца превзойти реализм «изящных чувств»: идеал еще «не сложился». Но, несмотря на это, идеал может быть дан в личности самого художника, как некоторое стремление, опирающееся на критику реальной действительности с точки зрения реальной задачи уничтожения крепостного права.

«К сочинениям каждого из поэтов русских можно, хотя и с натяжкой, приложить старое и ветхое определение поэзии, как украшения природы, но в отношении к сочинениям Гоголя этого уже невозможно сделать¹. Клим идет другое определение искусства, как воспроизведение действительности, во всей ее истине. Тут все дело в типах, а идеал тут понимается не как украшение (следовательно, ложь), а как отношение, в которое автор ставит друг другу созданные им типы, согласно с мыслью, которую он хочет развить в своем произведении» (II, IV, 578). Идеал — отношение типов, выражающее тенденцию художника. Понимание идеала, как типа, позволяло, хотя и в ограниченных рамках, примирение с действительностью, понимание идеала, как «отношения», не позволяло этого примирения, если учесть, что великий художник — по Белинскому — носитель будущей действительности.

Почему же Белинский не довел до конца свою мысль об отрицательном идеале? Потому же, почему он не подчеркнул, что «отношение» есть отражение «отношения» самой действительности в ее развитии.

Идеал, как будущее, есть лишь «предчувствие» натурального идеала естественного человека. Отрицательный идеал сводится к простому обличению «ложности общественных форм». Практически найти идеал означает взять человека в любых, в самых уродливых условиях и показать его человеческое достоинство и красоту вопреки этим условиям. Заслугой Кольцова было то, — говорит Белинский, — что он сумел найти поэзию внутри самого народного быта и превратить «портянки» и «лапти» в золото поэзии.

Иными словами, феодальный реализм старался найти гармонию сущности и формы «портянок» и «золота» как данной формы, дополняя ее идеальным миром поэта. Революционный реализм обнажал противоречие между сущностью и формой, откладывая их гармонию на будущее. Но и этот реализм, поскольку он исходил из абстракции естественного человека, понимал «сущность», как уже некий данный идеал. Естественный человек Белинского был человеком разума и борьбы и дополнялся, как мы уже указывали, «воспитанником истории». Он не противостоял истории и обществу, а был их основой. Поэтому утопия естественного человека имела в себе реальное прогрессивное содержание. Но все же оставалась утопией. И если идеаль-

¹ Слова эти относятся к 1847 году, а еще в 1840 году Белинский доказывал, что всякое искусство есть в некотором смысле украшение природы. Вы видите, как изменился «эстетический кодекс» Белинского, как он дает новое материалистическое определение искусства.

ное отрицание есть показ противоречия «сущности человека» ложным общественным формам, то, где же в материальной чувственной действительности, в самих «ложных общественных формах» найти предпосылки будущего идеала? Только в абстрактной, естественной, физиологической материальности «естественного человека»? Но тогда, чем достигается «очеловечивание естественных стремлений»? Лишь мыслью? Идеал, как реальная тенденция, превращается лишь в мысль художника, хотя и возникшую из реальной жизни. Но как же эту мысль воплотить в чувственную форму?

Идеал, как тенденция, т. е. как стремление к будущему, идеал как тип, т. е. как отражение уже данных человеческих отношений, это — противоречие, из которого не мог выйти Белинский. Из этого противоречия можно было выйти только отысканием конкретного положительного героя, как типа будущего в настоящем, как типа нового человека. Чернышевский попытался разработать нового положительного героя и тем самым пойти дальше Белинского. Но уже у Белинского мы видим те причины, благодаря которым эту проблему мог только частично разрешить и Чернышевский, поскольку он тоже не пошел дальше крестьянской революции и феербаховского материализма.

4. ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ ГЕРОЙ.

«Натуральную школу обвиняют в стремлении все изображать с дурной стороны». Это не так, «но если бы ее преобладающее отрицательное направление и было односторонней крайностью, — и в этом есть своя польза, свое добро: привычка верно изображать отрицательные явления жизни даст возможность тем же людям или их последователям, когда придет время, верно изображать «положительные явления жизни, не становя их «на ходули, не преувеличивая, словом, не идеализируя их риторически» («Взгляд на русскую литературу в 1846 г.»).

Почему же еще не пришло время для изображения положительного героя? В 1842 г. Белинский писал: «Люди с божественной искрой везде редки, и я первый пламенно желаю, чтобы Гоголь дарил нас изображениями и таких личностей». Следовательно, Белинский вовсе не отказывался принципиально от изображения положительных героев и считал даже, что они есть, хотя и являются «редкими». Но в то же время в статье «Русская литература в 1845 году» он писал: «Существенная заслуга натуральной школы состоит в том, что от высших идеалов человеческой природы и жизни она обратилась к так называемой «толпе», исключительно ее избрала своим героем».

Белинский многократно подчеркивает, что в произведениях натуральной школы вместо «исключительных» героев действуют «люди обыкновенные, каких больше всего на свете». «Чиновника» Некрасова он противопоставляет всем героям Марлинского (В., IX, 472—473).

Показ «обыкновенного» человека есть прежде всего развенчание, разоблачение, обличение ходульной и д е а л и з а ц и и, прикрашивания

существующих отношений. Но показ обыкновенного человека имеет и другую сторону, более глубокую. В рецензии на стихотворения Штавера, изумительной по богатству мысли, мы читаем: «Человек сильный, могущественный, опромный,—еще не всегда в то же время великий человек... Простой, скромный, неблестящий Вашингтон тысячу раз более всех возможных Наполеонов имеет право на имя великого человека. Только невежественная толпа, тупая чернь и жалкое суетное обожествляют гнетущую их наглую силу».

«Вашингтон», как обыкновенный и в то же время великий человек, противопоставлен феодальному герою «наглой силы», герою шпицрутенов, идеализированному дворянской литературой, и герою буржуазного индивидуализма—«Наполеону»! Белинский не договаривает до конца, но он явно идет к провозглашению положительным героем «массового человека», ставшего «всеобщей личностью», то есть человека-революционера. Еще Радищев именно Вашингтона и Франклина, «исторгнувшего гром с небеси и скипетр из рук царей», противопоставлял герою-завоевателю. Чернышевский пытался разработать образ такого героя.

Но почему это высказывание осталось изолированным у Белинского?

В письме Каверину (7 декабря 1847 года) он пишет: «Русь — страна крайностей и чудных, странных, непонятных исключений. Поэтому-то и в России даже и сейчас имеются хорошие люди (Письма, III, 310). Но литература все-таки не может пользоваться этими хорошими людьми, «не входя в идеализацию, риторику и мелодраму, то есть не может представлять их художественно такими, какими они есть на самом деле». Не может потому, что не позволит цензура. «А почему? Потому именно, что в них человеческое в прямом противоречии с той общественной средой, в которой они живут». Не говоря уже о том, что даже хороший человек в России всегда соединяет в себе положительные черты с качествами «гоголевского лица». Ибо все хорошее у него «есть дар природы, есть чисто человеческое, которым он нисколько не обязан ни воспитанию», ни преданию. «Потому, наконец, что под ним нет... terrain (почвы.— А. М.), а, как говорите вы справедливо, не пловец море, а огромное стекло» (там же, 311). И дальше Белинский дает следующий пример. Предположим мы имеем в порядке исключения добродетельного уездного секретаря суда. Предположим даже, что его добродетель не губит его сразу и он даже достиг поста губернатора, то есть обладает уже некоторой властью. Но даже и добродетельный губернатор неизбежно должен либо погибнуть, либо покривить душой и перестать быть положительным героем. И цензура, конечно, не допустит правдивого изображения судьбы такого губернатора.

Конечно, аргумент от цензуры имел большое значение. Но все же Чернышевский не испугался цензуры и создал образ Рахметова. Дело тут вовсе не только в цензуре. Сам Белинский указывает, в чем дело. Дело в том, что с точки зрения Белинского герой типа Вашинг-

тона еще не имеет в России «п о ч в ы». Вспомните то, что он говорит об идеале Гоголя.

Белинский не видел конкретных очертаний нового положительного героя. Ведь история добродетельного губернатора тоже не больше, чем «идеальное отрицание». В эпоху Белинского «Вашингтон» еще только-только нарождался. Но не в этом только дело, а дело в том, что Белинский не видел и путей, которые могли в самой реальной жизни привести к рождению «Вашингтонов». Идеальный герой может появиться лишь в порядке «чуждого, странного исключения». Чернышевский действовал, когда выступило на сцену новое поколение революционных разночинцев, когда воздух был озонирован дыханием крестьянской революции. Чернышевский сделал гениальную попытку создать реального и в то же время идеального героя, совмещающего идеал, как тип, и идеал, как тенденцию. Самый идеал Чернышевского был более передовым и более конкретным, более реальным, чем идеал Белинского, хотя и был продолжением его. Но даже и у Чернышевского мы еще не видим подлинной «почвы», создающей Рахметовых. Этой почвой у Чернышевского были революционная теория, революционное сознание, то есть чисто теоретический момент, и революционный протест против гнетущей наглой силы, то есть практический, материальный, но сам по себе еще недостаточный момент для выработки нового положительного содержания. Маркс писал о Фейербахе: «Фейербах... не постигает самую человеческую деятельность, как предметную деятельность. Поэтому в «Сущности христианства» он рассматривает, как истинно-человеческую, только теоретическую деятельность, т. е. практика постигается и фиксируется только в ее грязно-еврейской форме проявления. Он не понимает поэтому и значения революционной практически критической деятельности» («Архив Маркса—Энгельса», т. I, стр. 200).

«Вашингтон» и Рахметов — это носители уже не только теоретической, но и практически-критической деятельности. Практический пафос революции позволял теоретикам и художникам революционно-демократического реализма частично выходить за пределы собственных ограниченных философских позиций. И поэтому Чернышевский, связанный непосредственно с этой революцией, пошел дальше Белинского. Для него Рахметов не был только «чуждым непонятым исключением», он был представителем новой революционной партии. Но как практический герой, Рахметов был героем крестьянской буржуазно-демократической революции. Идеал этой революции, воплощенный в Рахметове, имел в себе элементы иллюзии. Идеал этот имел в себе элементы просветительства, абстракции «естественного человека». И поэтому сам Рахметов имел в себе элемент абстракции. Показать действительную почву, на которой вырастают Рахметовы, значило бы дать историко-материалистическое понимание крестьянской революции и тем самым показать и ее ограниченность и путь от нее к другой революции. Но для фейербаховского реализма человек не был «совокупностью общественных от-

ношений», а был сочетанием «естественного человека» и «воспитанника истории. Поэтому и социальный герой этого реализма был в значительной мере только социальной «идеей». Это отражало собой тот факт, что в буржуазно-демократической революции, как говорил Маркс, для большинства населения идеалы революции есть только «идея» (Соч. Маркса и Энгельса, т. III, 165). Поскольку же Чернышевский давал идеалы самих масс, эти идеалы были еще в значительной мере утопическими. Вот почему новый человек даже у Чернышевского развивается путем привнесения революционного сознания. Теория Фейербаха конструировала Веру Павловну, развивала ее естественные свойства, заложенный в ней протест естественного человека против «ложных общественных форм». Но не видно той социальной силы, которая создала Веру Павловну. Только Маркс и марксизм могли понять, что «поскольку для социального человека вся история есть не что иное как образование человека человеческим трудом, как становление природы для человека, постольку он обладает наглядным неопровержимым доказательством своего рождения самим собой» (Сочинения Маркса—Энгельса, т. III, 632).

Даже для Чернышевского положительный герой был продуктом природы, а не «самого себя», природы, развитой теорией, правильно отражающей природу. Для Белинского же практически положительным героем был лишь сам автор, сам художник, «народный поэт», указывающий народу его будущее, не отделяясь от него. Смех Гоголя — положительный герой. Личность Байрона — идеальный герой. И чем больше личность самого автора является «всеобщей», чем больше в ней конкретного положительного содержания, тем значительнее и его художественное произведение. Поэтому Белинский ставит Байрона выше Гоголя, хотя с точки зрения конкретности отрицательного идеала, реального показа отрицательных типов Гоголь дает большее богатство. Поэтому при анализе «Кто виноват» такое внимание уделяется личности автора, как патетической и гуманной.

Но тем не менее, сама постановка проблемы опять-таки была гениальной уже у Белинского. Учение об обыкновенном и в то же время героическом человеке сохраняет свое значение и для нашего реализма. Великие представители реализма «совершившегося цикла» в поисках реального идеала тоже пытались создать синтез героического и обыкновенного человека. Пушкин в «Капитанской дочке» пытается дать героизм обыкновенного человека в образе Миронова. Но героизм Миронова был враждебен правде. Он был лживым по своему историческому содержанию. Реализм этого героического образа достигается тем, что Пушкин добавляет к героизму черты реальной негероичности, реального «зла», хотя и смягченного, черты подлинной жизни Мироновых в ее ничтожности и ограниченности. Героизм Миронова никуда не ведет, он является лишь «мигом», вся же жизнь Миронова негероична. И в самом характере Миронова это лишь одна из сторон, не вытекающая органически из других, внешняя по отношению к ним. Характер героя в целом не-

героичен. Поэтому и герой получается все же будничным, слабым человеком. Поэтому индивидуалисты вроде Онегина или Сильвио — более поэтичны и идеальны, несмотря на полное отсутствие в них социального героизма.

Действительно же больших героев (напр., Петра I) Пушкин не мог дать «без риторической идеализации» или же опять-таки шел по пути «дополнения», и героизм отдавался на задний план. Положительный герой, таким образом, строится, как выражался Боратынский, как смешанный характер. «Истинное и благородное приобретает реалистичность благодаря сочетанию с «злым» в самом положительном герое, а не благодаря противопоставлению положительного героя общественным условиям. Поэтому неревolutionный реализм, оставаясь на почве реализма, не может дать «чистого» положительного героя. Его люди всегда грешат, даже самые хорошие. В своем развитии пушкинский герой пришел к положительному герою у Толстого. Здесь героизм состоит в принципиальной «будничности», и наиболее «грешный» и «негероичный» человек оказывается единственно-героичным, но именно потому, что его героичность ничего собственно идеального, подлинно героического в себе не имеет. «Ахилл помещичьего принципа» вырождается в Николая Ростова, а Мария Ивановна в Паташу. Эта принципиальная невозможность для реализма «совершившегося цикла» дать последовательно-положительного героя была связана с очень глубокими особенностями самого процесса типизации.

Рахметов — «чистый» положительный герой и в то же время вполне реальный. Его героичность совпадает с его обыкновенностью. Вся реальность его характера вытекает из внутреннего развертывания его героического идеала, хотя идеал этот и есть отчасти лишь «идея».

Это — принципиально новый, более высокий тип положительного героя и с точки зрения его исторического содержания, и с точки зрения принципов его художественного изображения.

Подведем итоги:

1) Белинский в 40-х гг., критически преодолевая эстетику Гегеля, пытается дать обоснование нового, революционного реализма, закладывает основы художественной программы литературы антикрепостнической революции. Этот реализм включает в себя некоторые элементы революционного романтизма.

2) Белинский противопоставляет революционно-демократический реализм «пушкинскому» реализму. Речь идет о двух всемирно-исторических типах реализма. Один реализм показывает жизнь, как она была и как она есть, но не способен дать перспективу революционного изменения ее. Белинский называет таких художников художниками «совершившегося цикла». Поэтому этот реализм вынужден суживать свои рамки, что в конечном счете вело к измене реализму и дополнению его элементами реакционного или расплывчатого либерального романтизма и к уменьшению собственных художественных воз-

можностей. Или же этот реализм давал образы, выходявшие за рамки классовых установок своих создателей. В этом своеобразная трагедия реализма «совершившегося цикла». Кратко эту трагедию можно сформулировать как несовпадение реализма и тенденций, несовпадение активности, субъективности художника и его способности пластически верно, воспроизводить действительность («живописи, как говорил Белинский»). Отсюда — принципиальная созерцательность этого реализма, что отнюдь не мешало, конечно, ему быть орудием классовой борьбы: сама созерцательность и была специфической формой его действительности. Реализм этот можно назвать «реализмом совершившегося цикла» или «созерцательным реализмом»; в России это главным образом дворянский реализм.

3) Белинский обосновывает новый тип реализма, исходя из того, что реальным идеалом искусства являются будущая действительность, реально свободный человек. Конкретное содержание и конкретный путь к будущему темн, но художник «предчувствует» его путем беспощадного отрицания существующей действительности, всего того, что в ней враждебно этому реальному идеалу свободного человека (на деле это был идеал крестьянской демократии). Этот тип реализма поэтому воспроизводит не только то, что есть, но и то, что будет — прежде всего путем революционной критики того, что есть, путем того, что Белинский называл идеальным, положительным отрицанием. Революционная тенденция, активность, стремление к изменению действительности должны быть принципом создания самого художественного образа; реализм в смысле «живописи» стремится совпасть с тенденцией. Отсюда ряд новых практических художественных принципов. Белинский формулировал их как «субъективность» или «направление», «страстно-деятельную мысль» и историзм. Конечно, на деле «субъективность» и «мысль» свойственны в той или иной мере всякому искусству, но здесь речь идет уже о принципиальных установках художественного метода, что определяло и отражало собой вполне конкретные различия в самой художественной практике реалистов этих двух типов.

Однако, это стремление к совпадению реализма и тенденции не могло быть полностью осуществимо и в эстетике (и художественной практике) революционно-демократического реализма, ибо положительный, реальный идеал его был идеалом крестьянской демократии и имел в себе элементы иллюзии. Поэтому новый реализм был сильнее в отрицании, обличении, чем утверждении. Поэтому он не мог вполне реалистически показать путь от настоящего к будущему. Поэтому он не мог до конца разрешить проблему положительного героя, хотя и дал гениальные теоретически и практически наметки величественного образа будущего человека.

Отсюда и проблема активности, «субъективности» нового реализма, была поставлена, но не решена, и философской базой его остался феербахианский, т. е. созерцательный, материализм.

Это было трагедией революционно-демократического реализма, ос-
новой его некоей принципиальной художественной слабости, несмотря
на то, что он был историческим шагом от реализма «совершивше-
гося цикла».

Задача дальнейшего исследования — показать теперь конкретное
историко-литературное содержание борьбы двух типов реализма, как
она отразилась в эстетике Белинского. Прежде всего должна быть
ближе выяснена узловая проблема субъективности и в связи
в этим новой трактовки человеческой индивидуальности, характера
в искусстве. Учение Белинского о «всеобщей личности» дает лишь
общую постановку вопроса. Необходимо еще конкретно разобраться,
как новый тип реализма решал проблему «частной» и «общей» жиз-
ни. И подробный анализ проблемы будет анализом проблемы типа,
типизации и подведет нас вновь к вопросу о новой художе-
ственности, об обосновании ее эстетикой Белинского. Это — исход-
ный и в то же время заключительный вопрос.

„Социологисты“ и проблемы истории русской литературы

Марксистско-ленинская история русской литературы еще не написана. Однако, если несколько лет назад трудно было реально ставить вопрос о создании такой истории, то теперь эта задача встает перед советским литературоведением в качестве одной из важнейших и первоочередных.

Прodelана значительная и плодотворная работа по уточнению теоретико-методологических предпосылок марксистско-ленинской историко-литературной науки. Много сделано по переосмыслению с марксистско-ленинских позиций отдельных явлений нашего литературного прошлого. Если сейчас мы еще и не можем с полной ясностью и определенностью ответить на вопросы о том, что такое Пушкин, что такое Гоголь, что такое Достоевский, то первичный фактический материал, на базе которого можно было бы вплотную подойти к решению всех этих вопросов, во всяком случае собран. Пришло время свести воедино все эти разрозненные наблюдения, все мысли и соображения, высказывавшиеся в этой области. Без этого становится затруднительным дальнейшее движение вперед.

Кроме того, надо учесть и требования утилитарного, так сказать, порядка. Наша школа — и средняя, и высшая — до сих пор лишена сколько-нибудь надежного историко-литературного руководства. Сурrogаты, к которым поневоле приходится прибегать в школьной практике, зачастую оказываются либо заведомо недоброкачественными, вроде печально известного курса Назаренко, выдержавшего тем не менее около десятка изданий, либо в лучшем случае неполноценными, вроде учебника Абрамовича и Головенченко, дефекты которого уже демонстрировались в печати: сошлемся на недавние выступления Заславского и Ровинского в «Правде».

От редакции. Статьей И. Сергиевского продолжаем обсуждение вопросов истории русской литературы (см. статью А. Лазрецкого «Историко-литературная концепция Белинского» в № 7 «Литературного критика» за 1935 г. и редакционное примечание к ней).

Короче говоря, пробел очевиден, и необходимость его заполнения ощущается достаточно остро.

Одна из основных трудностей заключается здесь в том, что прецедентов в этой области у нас не имеется. Характеристики отдельных литературных явлений, оставленные представителями революционно-демократической мысли в литературоведении—Белинским, Чернышевским, Добролюбовым, представляют очень большую ценность и, конечно, должны быть учтены. Но эти характеристики разрозненны, раздробленны. Что касается обобщающих историко-литературных построений буржуазных ученых, начиная с Галахова и Пыпина и кончая Сакулиным, в общем повторившим прежние историко-литературные* схемы (только обильно уснастив их квази-социологической фразеологией), то они если и представляют для нас какой-либо интерес, то интерес исключительно негативного порядка.

Мы не говорим уже о попытках, предпринимавшихся в этом направлении представителями тех течений литературоведческой мысли, которые, мимикрируя под марксизм-ленинизм, на деле занимались его развернутой ревизией, преследуя в иных случаях откровенно диверсионерские цели.

Это трудности одного рода.

Трудности другого рода заключаются в том, что та предварительная работа, о которой мы говорили выше, до самого последнего времени не была свободна от целого ряда существенных ошибок, без преодоления которых задача не может быть разрешена во всем объеме и с должной четкостью.

Среди таких ошибок, на первое место должны быть поставлены ошибки так называемого вульгарно-социологического свойства.

В чем суть этих ошибок?

Из известных марксовских высказываний о древне-греческом искусстве и эпосе с неоспоримостью следует, что раскрытие социальной генетики того или иного литературного явления прошлого, раскрытие связи его «с определенными общественными формами развития» далеко не исчерпывает тех задач, которые стоят перед исследователем, изучающим данное явление. Исторический анализ его остается неполноценным, если не определены те причины, вследствие которых оно сохраняет свою эстетическую ценность за рамками той эпохи, в условиях которой оно возникло, в совершенно иной исторической и культурной обстановке.

Это значит, что наш советский исследователь, на деле, а не на словах отправляющийся от Маркса, должен не только установить, с какими социально-экономическими отношениями было связано творчество Пушкина, Гоголя или Достоевского, но и ответить на вопрос, почему наследие этих писателей эстетически актуально для нашей эпохи, почему оно эстетически значимо в нашей борьбе за построение социалистической художественной культуры.

Между тем огромное большинство исследователей, практически работающих в области истории литературы, до последнего времени самым откровенным образом игнорировало эту задачу.

Достаточно вспомнить дискуссии, развертывавшиеся в последнее время вокруг вопроса о классовой природе Пушкина. К чему сводилось все содержание этих дискуссий? Одни утверждали, что Пушкин является идеологом старой родовитой аристократии, угасающей, хиреющей и принимающей характерные черты разночинства, пролетаризированной интеллигенции; другие рассматривали его как идеолога среднепоместного дворянства, под влиянием переживаемого странного кризиса феодально-барщинной системы вынужденного встать на путь капиталистической перестройки своего хозяйства. Но вопрос о том, почему Пушкин нужен нам, в чем ценность его наследия для нашей эпохи, почти неизменно выпадал из поля зрения споривших.

Имя Пушкина мы взяли только для примера. Возьмем для полноты картины имя любого другого деятеля так называемого классического периода русской литературы, скажем, имя Лермонтова. Вся исследовательская работа над лермонтовским наследием сводилась в конечном счете к выяснению вопроса о его социальных корнях. Одни объясняли Лермонтова «положением молодого (в общественном смысле) поколения 30-х годов с его прогрессивными устремлениями», другие — «положением дворянства, преимущественно среднего, постепенно перерождавшегося в буржуазию», третьи — «положением мелкопоместного дворянства».

Приведенные формулы построены отнюдь не на пародийном заострении нашей литературоведческой действительности, а даны с цитатной точностью. Библиографические подробности на этот счет читатель может найти в одной работе Фохта («Демон» Лермонтова, как явление стиля». Сб. «Литературоведение». М. 1928, стр. 144). Кстати сказать, и сам Фохт, перечислив все эти формулы, счел необходимым присоединить к ним еще одну, свою собственную. Согласно последней, специфика лермонтовского творчества «обусловлена положением одной из групп старой поместной аристократии в 30-е годы, именно той группы аристократии, которая в силу культурности объективно понимала свое безвыходное положение».

Нам могут указать, что формулы, подобные тем, которые мы демонстрируем, уже по самой своей пародийности не могут рассматриваться как типические. Но в том то все и дело, что эта их пародийность — только крайнее выражение тех тенденций, которые характеризуют всю нашу литературоведческую работу недавнего прошлого. Работы Фриче по истории западно-европейских литератур — работы, сыгравшие очень значительную роль в развитии марксистско-ленинского литературоведения в России, работы, во многих своих разделах и сейчас еще сохраняющие первостепенную научную ценность. Но даже исследователь такого масштаба, как Фриче, считал, что задача марксистско-ленинского анализа историко-литературного явления сводится к раскрытию последнего «как стилевого образования, закономерно обусловленного во всех своих частях психологией класса или внутриклассовой группы на фоне определенных производственно-экономических формаций».

Обратимся к историко-литературным работам последних лет, посвященным любому писателю любой эпохи. Во всех них, за самыми незначительными исключениями — таким блистательным исключением является, например, большинство работ Луначарского, — мы встретим одно и то же: «социологическим» выявлением классового юблика изучаемого писателя исследователь считает свою задачу выполненной. Вопрос о том, почему наследие того или иного писателя прошлого сохраняет свою эстетическую действенность до сей поры, остается для авторов этих работ лежащим вне пределов их компетенции.

Полное преодоление этого, да будет позволено так выразиться, «ползучего историзма», свойственного вульгарно-социологическому литературоведению, — первое условие того, чтобы будущая марксистско-ленинская история русской литературы была действительно марксистско-ленинской.

В своей речи, произнесенной 1-го декабря 1931 года на собрании, посвященном десятилетию Института красной профессуры, тов. Каганович говорил: «В особенности нужно по-большевистски, по-ленински подойти к истории прошлого, к истории вчерашнего дня, и подойти так, чтобы историю этого вчерашнего дня увязать с генеральной линией партии, с теми грандиозными новыми задачами, которые стоят перед нами сегодня и которые будут еще стоять завтра» (Л. М. Каганович. «За большевистское изучение истории партии». М.-Л. 1932, стр. 12). Излишне говорить, что это требование в полной мере должно быть учтено и при работе над будущей историей русской литературы.

«Ползучий историзм» вульгарно-социологического литературоведения представляет собою, однако, не единственный, а главное, не случайный дефект последнего. Он органически связан со всей системой его теоретико-методологических установок.

Ближайшим образом игнорирование практиками вульгарного социологизма второго из указанных Марксом моментов историко-художественного исследования связано с неправильным, искаженным пониманием первого из этих моментов, заключающегося в раскрытии связи исследуемого явления с определенными общественными формами развития.

На чем базируется вульгарный социолог, трактуя Пушкина как идеолога старой родовитой аристократии или трактуя Лермонтова как «идеолога дворянства, преимущественно...»? Чаще всего — на данных их субъективного отношения к действительности, их субъективных классовых идеалов: на том, что либерализм Пушкина был либерализмом весьма умеренного свойства, и тираноборческие настроения сочетались у него с резко выраженной враждебностью к террористической диктатуре плебса, на том, что он очень значительное внимание уделял проблематике помещного хозяйства, настойчиво и последовательно возвращаясь к обсуждению способов его подъема и увеличения его экономической эффективности; на том, что у Лермонтова по-

стоянно сохраняющаяся симпатия к усадебно-барскому укладу связана в то же время с ощущением распада этого уклада, его деградации.

Эта линия вульгарного социологизма восходит, в конечном счете, к Плеханову, определявшему Некрасова как поэта-разночинца, а не как поэта революционной демократии, исходя именно из его субъективных идейных позиций, и утверждавшему, что «Толстой был и до конца жизни остался большим баринoм», опять-таки основываясь лишь на содержании учения Толстого, т. е. его философской доктрине.

В представлениях теоретиков другого крыла вульгарно-социологического литературоведения — переверзианского — классовый характер творчества того или иного писателя определяется классовым характером изображаемой им действительности: Гоголь, по Переверзеву, — один из крупнейших представителей мелкопоместного стиля потому, что произведения его посвящены «изображению основного пласта мелкопоместной среды, изображению различных типов мелких помещиков, не порвавших своих связей с мелкой усадьбой и мирно доживающих свой век в глухих провинциальных деревнях»; Гончаров — художник патриархальной буржуазии потому, что его творчество «сводится к изображению эволюции буржуазной психики в период капиталистической ломки русской общественной жизни».

Наконец, обычные в практике вульгарно-социологического литературоведения построения, основанные целиком на социографических данных, на социальном происхождении писателя и его биографии.

Вот серия типичных вульгарно-социологических формул этого типа, кстати сказать, заимствованных из одного и того же источника: первого тома «Литературной энциклопедии» — издания, которому суждено, повидимому, остаться одним из наиболее монументальных памятников вульгарно-социологического литературоведения. Боратынский «принадлежал к литературному поколению, возглавляемому Пушкиным, которое явилось выразителем настроений деклассирующегося дворянства первых десятилетий XIX века... Переживая свою деклассированность острее Пушкина, Боратынский в то же время, будучи сыном богатых помещиков, взяв большое приданое за женой, гораздо прочнее связан с экономическими корнями дворянства. Сходство социального положения Боратынского и Пушкина объясняет параллельность основных линий их творчества...» В поэзии Батюшкова «впервые зазвучал в русской литературе... голос деклассирующегося представителя старинного, но обнищавшего дворянского рода. Непрерывное безденежье, заклады и перезаклады, наконец, продажа унаследованного имения... накладывають решительный отпечаток на характер и литературную деятельность Батюшкова». Бенедиктов — «обыватель-чиновник, выгожаемый в павлиньи перья романтизма высших классов» (??? — И. С.).

Тем же самым критерием пользуется вульгарный социолог, объединяя писателей в группы, пытаясь конструировать какие-то историко-литературные совокупности, играющие роль отдельных звеньев создаваемой им историко-литературной схемы.

Выше мы отозвались о курсе Назаренко, как о материале заведомо недоброкачественном. Однако, этот курс — единственная работа, в полной мере обладающая всеми дефектами, свойственными вульгарно-социологическому литературоведению (это не значит, что она свободна от каких бы то ни было иных дефектов), и в то же время посвященная не какому-либо единичному, изолированному историко-литературному факту, а дающая обобщенный обзор основных явлений русской литературы на протяжении последних примерно полутора-двух веков ее существования. Поэтому в данном случае мы вынуждены обратиться за примерами к нему.

Первый, наиболее обширный, раздел назаренковского курса носит заголовок: «Дворянско-поместный стиль». В числе носителей этого стиля у Назаренко оказываются и Крылов, и Рылеев, и Грибоедов, и Пушкин, и Лермонтов, и Кольцов, и Гоголь, и Тургенев, и Толстой. Допустим, что некоторые из перечисленных попали сюда просто благодаря дефектам композиции: например, в поэзии Рылеева, хотя он и включен в этот раздел, Назаренко не усматривает никаких элементов дворянско-поместного характера.

Но Гоголь очутился здесь отнюдь не по недоразумению, а потому, что «Гоголь социально связан в двумя общественными группами: с разлагающимся провинциальным мелким дворянством и со столичной бюрократической чиновничьей средой», а «для той и другой группы характерно было реакционное мировоззрение, соединенное, с одной стороны, со своеобразным ироническим отношением к жизни, а с другой — с пассивной мечтательностью о небывалой сказочной красоте и героизме» (?). Тургенев — потому, что «от начала литературной деятельности и до конца он был выразителем дворянской идеологии, тосковал и грустил о разрушении помещичьей, усадебной жизни, подчеркивая иногда некоторые отрицательные стороны». Толстой — потому, что «идеология Толстого до конца жизни может быть охарактеризована, как помещичье-барская».

Между тем мы знаем, что для классиков марксизма-ленинизма эта сторона дела — субъективное отношение писателя к действительности, его субъективные классовые симпатии и антипатии, тем более характер его тематики или его биография — далеко не обязательно играла решающую роль в их оценке данного писателя. В подтверждение достаточно было бы сослаться на известную всем едва ли не наизусть энгельсовскую оценку Бальзака. Во многом аналогичен энгельсовскому подходу к Бальзаку подход Ленина к Толстому.

Напомним то место из статьи Ленина «Л. Н. Толстой и современное рабочее движение», которое мы имеем в виду. «Толстой знал превосходно деревенскую Россию, быт помещика и крестьянина», — писал здесь Ленин. «Он дал в своих художественных произведениях такие изображения этого быта, которые принадлежат к лучшим произведениям мировой литературы. Острая ломка всех «старых устоев» деревенской России обострила его внимание, углубила его интерес к происходящему вокруг него, привела к перелому всего его мирозерцания. По рождению и воспитанию Толстой принадлежал к высшей

помещицкой знати в России,— он порвал со всеми привычными взглядами этой среды и в своих последних произведениях обрушился со страстной критикой на все современные государственные, церковные, общественные, экономические порядки...» (Собр. соч., т. XIV, стр. 405).

Что отсюда следует? Следует прежде всего то, что идейные позиции («взгляды»), которые Толстой занимал до пережитого им «перелома», т. е. в тот период, на протяжении которого им были созданы такие шедевры как «Война и мир» и «Анна Каренина», Ленин явственно определяет как позиции помещичье-аристократические («высшей помещицкой знати»). Далее следует, что указанное обстоятельство нисколько не препятствовало Ленину относить толстовские произведения этого периода к числу «лучших произведений мировой литературы». Следует, наконец, что такую свою оценку Толстого Ленин основывал на «превосходном знании» Толстым жизненной действительности, жизненного материала и на высоком качестве эстетического оформления этого материала.

Именно это «превосходное знание» действительности, в соединении с громадным художественным талантом, дало Толстому возможность настолько полно охватить ту историческую эпоху, современником которой он был, настолько рельефно показать ее противоречия, что его творчество выступило «как шаг вперед в художественном развитии всего человечества».

Если мы обратимся к ленинским оценкам Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Глеба Успенского, наиболее высоко расцениваемых Лениным писателей прошлого столетия, мы увидим то же самое. «Нотки либерального угодничества» в практике Некрасова, внутренние противоречия в миросозерцании Салтыкова-Щедрина, народнические идеалы Глеба Успенского—всех этих фактов Ленин, правда, нисколько не игнорирует, но и не из них исходит, оценивая перечисленных художников именно как художников. Не это стояло для Ленина на первом плане при оценке этих художников, а то же, что стояло для него на первом плане и в творчестве Толстого: объективный смысл их художественной практики, обуславливаемый их «превосходным знанием» действительности, правдивостью в изображении рисуемых жизненных отношений и высокой эстетической впечатляемостью их произведений.

Очевидно, этот же критерий, должен быть и нами принят за исходный в нашей работе по изучению литературного наследия прошлого.

Если приглядеться внимательнее, этот критерий оказывается равнозначным другому—критерию реалистичности, в том толковании этого понятия, которое утвердилось в марксистско-ленинской эстетике и которое в качестве обязательного признака реализма в искусстве предполагает не элементарное фотографическое подобие изображения, а его типичность. Чем полнее и правдивее показаны в данном памятнике современная историческая эпоха,

ее движущие силы, их соотношение и их динамика, тем познавательная ценность памятника выше.

В свете этого критерия вопрос о классовости литературы классового общества встает совершенно иначе, нежели ставило его вульгарно-социологическое литературоведение. Для последнего художественная практика дворянского или буржуазного писателя классова либо потому, что в ней как бы в автоматическом порядке материализируются, облекаются в плоть и кровь его дворянские или буржуазные взгляды и убеждения, либо потому, что классова его тематика, либо, наконец, потому, что по своему происхождению он принадлежит к тому или иному классу. С точки зрения ленинских установок она классова потому, что отмечен печатью классовой ограниченности показ действительности, вовсе не обязательно находящийся, однако, в прямой зависимости от взглядов и убеждений писателя, но, наоборот, часто не совпадающий с этими взглядами и убеждениями и даже противоречащий им.

В свете этих установок очевидна полная теоретическая несостоятельность вульгарно-социологической схемы истории русской литературы XIX века. Эта схема, как мы уже видели, строится примерно следующим образом. Писатели-носители дворянско-поместной идеологии — Пушкин, Гоголь, Тургенев, Толстой — постепенно вытесняются с командных высот литературной жизни писателями-носителями дворянско-буржуазной идеологии: Некрасовым, Салтыковым-Щедриным, Гончаровым; эти — писателями-носителями буржуазно-демократической идеологии: Успенским, Чеховым, Гаршиным, а эти последние — писателями-носителями идеологии пролетариата.

Стержень нашей схемы должна составить борьба двух начал, двух больших историко-литературных формаций: феодально-крепостнической и буржуазной, — борьба, завершающаяся исторической победой критического реализма, как высшего достижения буржуазной художественной культуры, на которое только оказалась она способна¹.

Начало этой борьбы относится еще к XVIII веку. Сравнительно с позднейшими ее стадиями она пока-что носит несколько упрощенный характер. Проблема реализма вырисовывается в ней еще только как проблема материала. Основное ее направление: борьба против строго установленного в системе феодально-крепостнической эстетики перечня тем, признаваемых единственно достойными служить объектом поэтической работы, — за всяческое расширение тематического диапазона; борьба против широко разветвленного кодекса правил и норм, ограничивающих возможности включения в сферу искусства

¹ Подчеркиваем: мы говорим о критическом реализме именно как о высшем достижении буржуазной художественной культуры. Это не значит, что буржуазный реализм носил критический характер на всех стадиях своего исторического развития. Интересные мысли на эту тему развивал Луппол в своем докладе на Парижском конгрессе революционных писателей (см. расширенную стенограмму этого доклада в «Под знаменем марксизма», 1935, № 4).

материала жизненной действительности, — за эстетическое равноправие этого материала со всяким иным.

Можно подумать, что намечаемые нами рамки этой борьбы аналогичны тем, которые устанавливали исследователи культурно-исторической школы, в особенности в новейшей «социологической» ее модификации (Сакулин, например). Последний различал в литературном массиве эпохи два особых социально-разнородных слоя: с одной стороны, литературу дворянства, многообразные формообразования классической поэзии, с другой стороны — так называемую «мещанскую», «лубочную» литературу, литературу авантюрных и сатирическо-бытописательных повестей и романов.

Однако исследователи этой школы ошибались прежде всего в том, что в их представлениях оба названные слоя или ряда мыслились как исключительно мирно сосуществующие или мирно взаимодействующие, между тем как в действительности они не только сосуществовали и взаимодействовали, но и отчетливо противостояли один другому; а затем к выделению двух названных слоев сводилась ими вся классовая дифференциация литературы XVIII века.

В действительности в области «низовой» литературы ростки нового были лишь наиболее резко ощутимы. Медленно вызревавшие в недрах феодально-крепостнического строя новые буржуазные отношения находят свое отчетливое отражение и в целом ряде сдвигов, переживаемых «высокой», дворянской, по классовому составу своих творческих и читательских кадров, литературой. Державинская реформа классической оды, основанная как раз на включении в арсенал одической поэтики широкого реально-бытового материала, — явление именно такого порядка. Таким же явлением был расцвет «низких» жанров классической поэзии — комедии, басни, реализующийся в творчестве Фонвизина или Крылова.

В первые десятилетия XIX века — период бурного роста буржуазных элементов в экономической и культурной жизни страны — борьба юбоих противостоящих укладов активизируется особенно заметно. Значительнейшей исторической вехой вырастает на рубеже двух столетий творчество Карамзина — писателя, именем которого по праву должна открываться история н о в о й русской литературы. Это право сохраняется за ним и как за автором «Бедной Лизы», утверждающим примат «среднего» героя в литературе, и как за крупнейшим идеологом «сентиментализма» (а «сентиментализм» в России так же, как и на Западе, обозначал буржуазное освобождение индивидуального человеческого чувства от феодального рабства), и как за инициатором и вождем буржуазной реформы литературного языка.

Вокруг карамзинского наследия, вокруг исторических и т о г о в его дела разворачивается пресловутый спор «о старом и новом слоге», который стоит в центре литературной жизни эпохи и в котором, при всей ограниченности его тематики, как в некотором фокусе отражается столкновение ее основных антагонизирующих тенденций.

Несколько неясным остается пока что — просто вследствие его недостаточной разработанности — вопрос о социальных предпосылках и

социальном содержании так называемого «архаистического» движения, выдвинувшего таких крупных, крупных не только в масштабе той эпохи, художников как Грибоедов, Кюхельбекер, Катенин и сыгравшего значительную роль в формировании пушкинской эстетики. Неясность в том, что, с одной стороны, очевидна буржуазная суть литературных позиций «архаистов» с их требованиями национальной эмансипации искусства, тяготением к «низкому» материалу (баллады Катенина), с установками на «простоту» и «грубость» в вопросах языка и стиля; с другой стороны — движение это формировалось и разворачивалось как движение явно оппозиционное карамзинизму, а о буржуазном характере последнего мы только что говорили.

Во всяком случае, как бы ни решать этот вопрос, решенным он, повторяем, считаться пока никак не может — трактовать «архаизм» как своеобразную «литературную контрреволюцию» (Тынянов. «Архаисты и новаторы». Л. 1930.), т. е. как движение по самому смыслу приведенного определения реставраторское, — значит проявлять чисто формалистическую слепоту, ограниченность в понимании литературной эволюции и ее движущих сил. Может быть, вернее видеть в нем реакцию против тех элементов карамзинизма (прежде всего против его камерности и в области тематики, и в области стиля), которые, сыграв свою революционизирующую роль в начале борьбы за буржуазную перестройку литературы, позднее, в процессе дальнейшего разворачивания этой борьбы, становились ее тормозом.

Пушкин — это уже решительная победа новых, буржуазных начал на всех основных участках борьбы. В литературном сознании современной ему эпохи Пушкин прежде всего глава и вождь русской романтической школы. Он и сам любил рассматривать свою литературную работу как последовательную пропаганду романтизма. Но его трактовка романтического искусства чрезвычайно далека от той, которой придерживалась позднейшая литературная историография, противопоставлявшая, в плане типологии и литературных стилей, романтизм классицизму, с одной стороны, и реализму — с другой.

Близко пушкинское понимание романтизма общепринятому только в одном: в том, что и для него основным принципом романтической эстетики был принцип творческой свободы художника, независимости его от какого бы то ни было регламента, от какой бы то ни было абстрактной нормы прекрасного. Но эта творческая свобода была для него не осуществлением права на вымысел, на фантазию, а осуществлением права п и с а т ь п р а в д и в о, права на обращение к жизненной действительности как основному источнику творческой работы.

Пушкин, однако, не только завершил ту борьбу за внедрение в эстетический обиход реального материала, которая велась до него, но и перевел эту борьбу на какой-то более высокий уровень. Мы уже говорили о том, что в литературе XVIII века и начала XIX века проблема реализма выступала преимущественно как проблема м а т е р и а л а. Пушкин ставит ее уже как проблему метода. Для него правдивость изображения отнюдь не сводится уже к правдивости временного и местного колорита, но предполагает и обязательную правдивость по-

ложений, «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Тем самым он уже вплотную подходит к той проблеме, которая становится в центре творческого внимания буржуазных художников-реалистов позднейшей поры, — проблеме реалистического искусства, как искусства обобщающего, типизирующего. Если мы обратимся к его художественной практике, то увидим, что на всем ее протяжении одним из основных ее стержней является именно разработка типического характера эпохи.

Прежде чем переходить к изложению дальнейших стадий борьбы, нам хотелось бы сделать одно замечание. Все сказанное меньше всего должно быть понято в том смысле, что Державин, Крылов, Фонвизин, Карамзин, Пушкин включаются нами в общую схему русского историко-литературного процесса под рубрикой: буржуазные писатели. Такого рода наклеивание ярлыков как раз в духе вульгарного социологизма. Не в этом дело.

Глубоко ошибочно было бы сводить классовую борьбу в литературе XVIII века к борьбе двух рядов: литературы дворянской с литературой других классов. Борьба старых, феодально-крепостнических, и новых, буржуазных, начал пронизывает всю литературную жизнь эпохи в целом, разветвляется внутри каждого из этих рядов, внутри отдельных эстетических систем и формообразований.

В полной мере сохраняет свою силу этот тезис и в применении к литературе предпушкинской и пушкинской поры. Карамзинизм в целом противостоит шишковизму, как течение исторически-прогрессивное — течению реакционному, охранительному. Но та же борьба антагонистических исторических формаций идет внутри карамзинизма, внутри творчества Карамзина, Жуковского, Батюшкова, Пушкина, внутри даже отдельных их произведений. И наследие каждого из этих писателей мы должны охватить во всей его внутренней сложности и противоречивости, подойдя к ним так же, как подходил Ленин к Толстому. «С одной стороны, гениальный художник, давший не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы. С другой стороны — помещик, юродствующий во Христе. С одной стороны — замечательно сильный, непосредственный и искренний протест против общественной лжи и фальши, с другой стороны — «толстовец»... и т. д. (см. собр. соч., т. XII, стр. 330) ¹.

Когда мы говорим, что именами Карамзина или Пушкина обозначаются определенные этапы реализма, как буржуазного стиля в русской литературе, мы меньше всего хотим нейтрализовать тот огромный груз прошлого, груз традиций феодально-крепостнической культуры, которым отягчено литературное поведение этих писателей. Но

¹ Открыто противостоит ленинской концепции Толстого, как «помещика, юродствующего во Христе», и в то же время «выразителя тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России», переверзьянское положение о том, что каждый художник в состоянии познать и отразить лишь действительность своего класса.

вместе с тем мы хотим сказать, что как бы значителен этот груз ни был, как бы осложняяще он ни воздействовал на те ростки нового, которые пробивались в их творчестве, все же место, занимаемое ими в литературе, определяется именно этими ростками нового, а не грузом старого.

Значение Карамзина, исторический смысл его деятельности не в том, что, рассказав трогательную историю о любви ветренного барича к бедной поселянке, он не захотел или не сумел возвести причину несчастного исхода этой любовной истории к несовершенству того социального строя, в условиях которого она разворачивалась, а в том, что бедная поселянка, со своими мелкими житейскими радостями и горестями, оказалась возведенной в ранг полноправного литературного героя. Значение Пушкина не в том, что в «Евгении Онегине» он «смотрит на мир глазами здорового, довольного жизнью помещика» (так трактовал вопрос Благой; допустим на минуту, что это так), а в том, что «Евгений Онегин» оказался «энциклопедией русской жизни» (Белинский).

Историческим результатом работы Пушкина как художника-реалиста, вернее сказать, одним из результатов, ибо данная сторона его деятельности не исчерпывает, конечно, значения его наследия в целом, явилось то, что вопрос о праве художника на использование материала жизненной действительности, как основного источника творческой работы, оказался решенным. Если до Пушкина и для самого Пушкина факт включения в литературный обиход реального бытового или психологического материала сам по себе имел определенное революционизирующее значение, то теперь ситуация менялась.

В русской литературе после Пушкина, т. е. примерно с 40-х годов до конца века, борьба буржуазных начал в литературе против начал крепостнических, это — уже не только и не столько борьба за свободу выбора материала против иерархического членения его на «высокий» и «низкий», сколько борьба за правильную историческую перспективу в показе материала, борьба за литературу, обличающую действительность, вскрывающую ее пороки и тем самым служащую устранению этих пороков, против литературы, лакирующей действительность и тем самым утверждающей действительность, как она есть.

Нельзя сказать, впрочем, что и первый момент — момент «высокости» или «низости» материала — оказывается на этой новой стадии борьбы совершенно нивелированным. Такой признак, как широта тематического диапазона, во всяком случае сохраняет еще и долгое время после Пушкина свою жизненность. Если взять, например, «чистую» поэзию, поэзию Каролины Павловой или Фета, с одной стороны, и поэзию Некрасова и Искровцев — с другой, то этот признак играет здесь еще очень существенную роль. Но он перестает быть основным и решающим, каким был он в период первого подъема буржуазных отношений и буржуазной идеологии. Основная линия фронта проходит теперь по другим вехам.

Наметить эти вехи — это, собственно говоря, и значит уже набросать конспект той марксистско-ленинской истории русской литературы, работа над которой стоит теперь на очереди. Здесь мы не можем поставить перед собой такой задачи во всем ее объеме. Основные, опорные пункты той дифференциации, которую предстоит проделать, ясны. По одну сторону демаркационной линии встанут такие явления, как «светская» литература 40-х годов, «чистая» поэзия, «охранительный» роман от Сергея Аксакова до Ключникова и Крестовского. Состав этого крыла, этого лагеря литературной жизни может быть намечен без особого труда.

Гораздо большую сложность представляет собою дифференциация основных линий литературы противоположного лагеря — буржуазного. Мысль о том, что краеугольным камнем такой дифференциации должна явиться ленинская теория двух путей капиталистического развития России, уже высказывалась, и здесь нет нужды еще раз указывать на всю справедливость этой мысли. К сожалению, все предпринимавшиеся до сих пор попытки подойти в свете основных установок этой теории к литературному материалу ни в какой мере не могут быть признаны удачными. Многими освоение ее понимается как простая замена одной терминологической системы другой. Думают, что достаточно вместо «идеолог крестьянской демократии» говорить «идеолог американского пути», вместо «либерал» — «идеолог прусского пути», и задача будет разрешена.

Такое упрощенное ее понимание тоже, между прочим, находится в ближайшей связи с общими дефектами методологии вульгарного социологизма, как методологии, выдвигающей, в качестве априорного, тезис об обязательной прямой зависимости творческого метода писателя от его идеологии. «Коренные разногласия между Тургеневым и Фетом в конечном счете крылись в том, что последний был ярким защитником прусского типа развития буржуазных отношений, а первый, не порывая связей с помещичьим бытом, понимал неизбежность (?—И. С.) пути капиталистического фермерства, радовался массовому переходу дворянских земель в руки крестьянства, но скованный своим классовым бытием испугался крестьянской революции, предвидя, однако, ее грозное наступление, защищая реформистские идеи («постепеновец»), симпатизируя в годы особого разгула политической реакции революционному крылу интеллигенции» (Н. Бродский, «Фет—редактор Тургенева». «Звенья», сб. II, стр. 478), — вот типическое рассуждение вульгарного социолога, типическое до карикатурности. «Конец сороковых и начало пятидесятых годов принесли значительную дифференциацию и передвижку в классовых группировках русского общества. Некоторая часть дворянства, эволюционировавшая в направлении либеральной буржуазии, занимая умеренно-оппозиционное отношение к господствующему слою дворянства и его выразителю — правительству, в вопросах социально-экономических, культурных и политических (сторонники так называемого «прусского пути» развития капитализма в России) вступает если не в блок, то в известный смык с представителями активизировавшейся в то

время разночинной мелкобуржуазной интеллигенции («американский путь»)» (П. Берков. Козьма Прутков. Вступ. ст. к собр. соч. Козьмы Пруткова. М. 1933, стр. 12), — вот другое подобное рассуждение, не менее карикатурно звучащее, но и не менее типическое.

Если исходить из сформулированного нами выше положения о том, что не субъективная идеологическая платформа писателя определяет историческое значение его наследия, а объективная целеустремленность его творчества, существенно иначе мы должны будем подойти и к вопросу об отражении двух путей в содержании русского историко-литературного процесса XIX века. Вопрос этот придется тогда формулировать примерно таким образом: чем глубже проникает писатель в изображаемые им жизненные отношения, чем полнее и рельефнее вскрывает те элементы изображаемой действительности, которые на данном отрезке времени служат тормозом ее революционному развитию, чем напряженнее освободительный пафос его исканий в области новой формы, тем выше его значение как активного борца за переделку этой действительности, тем выше значение его писательской практики — как орудия переделки действительности. И только исходя из этого критерия, мы получаем возможность правильно ответить на вопрос: какой из двух тенденций капиталистической перестройки феодально-помещичьей России объективно служило творчество данного писателя.

Для вулгарного социолога Толстой, конечно, — типичнейший выразитель прусских тенденций. Достаточно вспомнить все рассуждения Левина (который, как известно, выражает взгляды самого автора) на хозяйственные темы, чтобы убедиться в этом. В свете ленинской концепции объективный художественный смысл писаний Толстого выражает «стремление смести до основания и казенную церковь, и помещиков, и помещичье правительство, уничтожить все старые формы и распорядки землевладения, расчистить землю, создать на месте полицейско-классового государства общезжитие свободных и равноправных мелких крестьян». (Ленин, т. XII, стр. 333).

А затем, здесь особенно твердо надо помнить старое энгельсовское положение о том, что «материалистический метод превращается в свою противоположность, когда им пользуются не как руководящей нитью при историческом исследовании, а как готовым шаблоном, по которому кроют и перекраивают исторические факты» (Письмо к Паулю Эрнсту).

Огромное значение ленинских указаний состоит в том, что они помогают преодолеть заведенное старой буржуазной литературной историографией представление о «левой», «передовой» русской литературе XIX века, как литературе внутренне единой, позволяющей внутри этой литературы различить два пласта, качественно отличных не только от третьего пласта — феодально-помещичьего, но отличных и один от другого.

Однако отсюда не следует, что исследователь-литературовед должен обязательную и конечную свою цель видеть в том, чтобы без остатка поделить всех русских писателей-классиков и неклассиков на

«американских» ови и «пруссских» козлищ. Усилия этого исследователя напомнили бы построения какого-нибудь Шулятикова, рассуждавшего так, что если из производственных отношений эпохи может быть выведено все ее идейно-психологическое содержание, то, стало быть, мистический уклон буржуазной поэзии эпохи загнивания капитализма, ее тяготение к «мирам иным» можно объяснить увеличением количества фабричных труб, тянувшихся к небу. Превращать ленинскую теорию двух путей в некую дезинфекционную камеру, которую в обязательном порядке должен пройти каждый писатель, прежде чем обрести свое законное место в истории литературы, — значит опошлять ее.

Схематизм — злейший враг диалектико-материалистического познания; это — истина азбучного порядка. И эту истину особенно твердо надо помнить, классифицируя литературные явления прошлого. Сугубо отрицательным может оказаться такого рода схематизм особенно в тех случаях, когда речь идет о литературных явлениях эпохального масштаба, о вершинных точках историко-литературного процесса или, проще говоря, о крупнейших писателях. Без классификации здесь обойтись, конечно, нельзя, если не впадать в айхенвальдовщину, но превращать историю литературы в историю сменяющих одна другую творческих индивидуальностей. Но классифицируя, не надо нивелировать индивидуального своеобразия данных явлений. Конечно, Гончаров, как обличитель той действительности, которую он изображает, не идет ни в какое сравнение, скажем, с Салтыковым-Щедриным. Конечно, Чехов куда более смутно и неясно представлял себе историческую перспективу эпохи, чем, скажем, Глеб Успенский.

Но Гончаров в своем Обломове, а Чехов хотя бы в учителе Беликове создали образы такой колоссальной обобщающей силы, что они оказываются в полной мере жизненными и сейчас, много десятилетий спустя после их создания. Достаточно вспомнить о том, в каком контексте фигурировали они в речи товарища Сталина на XVI съезде партии. И то, что Гончаров и Чехов сумели создать образы такой исторической действительности, важнее в оценке их наследия, чем то, что они менее глубоко сумели проникнуть в суть изображаемого, чем Салтыков-Щедрин или Глеб Успенский. И не должно быть так, чтобы занесение их в определенную рубрику обозначило нейтрализацию этого важнейшего в их наследии. Художественная культура коммунизма есть культура, обогащенная всем опытом художественной культуры докоммунистических формаций. И основная задача историко-литературной науки — помочь выявлению всего лучшего, что было в этом опыте.

Борьба с вульгарным социологизмом, как методологией, приносящей в жертву схему творческую индивидуальность, методологией, скрадывающей и убивающей индивидуальные краски изучаемого литературного явления, не менее важна, чем борьба с культивируемым им «ползучим историзмом» и с трактовкой творческой практики художника как материализации того, что на вульгарном социологическом жаргоне именуется его «психоидеологией».

Борьба эта не лишена своих трудностей. Не потому, чтобы противник был очень страшен: все сказанное выше убеждает совсем в обратном. Основная трудность ее заключается в том, что те позиции, с которых она должна вестись, должны быть исключительно четкими и продуманными. Любая неясность, недоговоренность в этой области могут дать только лишние козыри в руки тех, для кого утверждение гегемонии марксизма-ленинизма в историко-литературной науке обозначает полный крах своих собственных теоретико-методологических установок. Для этих последышей идеалистического литературоведения перспектива — под флагом борьбы с вульгарным социологизмом развернуть борьбу с марксизмом-ленинизмом в литературоведении вообще — не может не оказаться заманчивой.

Серьезную тревогу вызывает с этой точки зрения недавнее выступление Вересаева на страницах «Известий», громко и претенциозно озаглавленное им «В защиту Пушкина». Начинает Вересаев с совершенно правильных положений о том, что смешно определять значение Пушкина, исходя из большей или меньшей левизны его политических убеждений, что нужны какие-то иные критерии, и т. д.

Далее выясняется, однако, что для Вересаева неважно и то, что в творчестве Пушкина с исключительной силой отразилась та историческая коллизия двух миров, двух культурно-исторических формаций — феодальной и буржуазной, в условиях которой разворачивалась творческая работа поэта; неважно, что в своих картинах казарменно-бюрократической николаевской действительности Пушкин поднимался до такой реалистической высоты, которая роднит эти его картины с сатирическими полотнами Гоголя и Салтыкова-Щедрина; неважны, конечно говоря, и познавательная ценность пушкинского наследия, и революционизирующее значение реалистических тенденций его творчества — все это не важно.

Что же важно? На этот вопрос Вересаев, правда, не отвечает. Вместо того, чтобы сказать, наконец, свое собственное мнение о Пушкине, о его значении для наших дней, он сообщает, чем, на его взгляд, ценны для нас гомеровские поэмы. Если это сделано для того, чтобы на место Гомера читатель мог поставить Пушкина — а если это не так, то вообще непонятно причем тут Гомер, — то результат получается несколько неожиданный: «Жадная влюбленность в суровую, страшную и тем не менее священную жизнь» — вот чем, по мнению Вересаева, близок и родственен нам Пушкин.

Но неужели самому Вересаеву не ясно, что такая, с позволения сказать, «борьба» с вульгарным социологизмом обозначает реставрацию самого низкопробного буржуазно-потребительского эстетизма, что такой подход к проблеме классического наследия может только скомпрометировать ту борьбу с различными ошибками и упрощенчеством в этой области, которая разворачивается сейчас, что объективно он способствует активизации самых правых, самых реакционных элементов наших литературоведческих кадров.

Ко всему сказанному нам остается прибавить только одно. В самом начале изложения мы указывали, что одна из основных труд-

ностей истории русской литературы состоит в том, что задача эта не имеет каких-либо precedентов. Сейчас мы хотим внести в это положение некоторые коррективы.

Ни один из великих идеологов революционной демократии в русской литературно-критической мысли — ни Белинский, ни Чернышевский, ни Добролюбов — не оставил нам обобщающих, синтетических схем русского историко-литературного процесса. Но в тех фрагментах, которые мы у них находим, они чрезвычайно остро ощущали и чрезвычайно настойчиво выдвигали в качестве основного стержня истории русской литературы XIX (отчасти XVIII) века ту борьбу феодально-крепостнического и буржуазного начал, о которой говорили мы, причем и для них борьба эта рисовалась прежде всего как борьба за торжество реализма в литературе. В отношении Белинского это достаточно наглядно было показано в посвященной его историко-литературным построениям статье Лаврецкого «Историко-литературная концепция Белинского («Литературный критик», 1935 г., № 7); у Чернышевского целиком на этом стержне зиждутся «Очерки гоголевского периода». В сильно выхолощенном, опoшленном виде пытались воспроизводить эти схемы и некоторые из буржуазно-либеральных историков литературы левого крыла, например, Пыпин в своих «Характеристиках литературных мнений». И если уж искать каких-то опорных точек в прошлом, то искать их надо именно здесь: у Белинского, у Чернышевского, у Добролюбова, а не в наследии академической историографии, хотя бы в ней и были десятки трудов, на титульных листах которых стоит: «История русской литературы».

Только как об опорных точках, а не как о precedентах, мы говорим о построениях Белинского и его преемников потому, что метод критического реализма был для них высшим, конечным итогом историко-литературного процесса. Их попытки борьбы за реализм положительный, утверждающий, занимающие количественно довольно значительное место в их практике, не сложились в какую-либо цельную и законченную систему. В марксистско-ленинской истории русской литературы критический реализм должен быть показан — мы уже говорили об этом — как высшее достижение буржуазной художественной культуры в период ее исторического восхождения.

В критических замечаниях товарища Сталина о конспектах учебников по новой истории и истории СССР, имеющих первостепенную важность для нашей историко-литературной науки, высказывается, как сообщает в своей статье «За большевистское преподавание истории» т. Панкратова, следующая мысль, особенно значительно обогащающая работу советских литературоведов:

«Центральной задачей учебников по новой истории и истории СССР товарищ Сталин выдвинул необходимость исторического обоснования Октябрьской революции, как социалистической революции пролетариата, и ее противопоставления французской революции, как революции буржуазной. Основной осью учебника, развивает эту мысль товарищ Сталин, должна быть именно эта идея противо-

положности между революцией буржуазной и социалистической, показ того, что французская и всякая иная буржуазная революция, освободив народ от цепей феодализма и абсолютизма, наложила на него новые цепи — цепи капитализма и буржуазной демократии, тогда как социалистическая революция в России разбила все и всякие цепи и освободила народ от всех форм эксплуатации. Вот, что должно составлять красную нить учебника новой истории» («Большевик», 1934, № 23, стр. 41).

Основное содержание русского историко-литературного процесса XIX века составляет борьба буржуазных начал в литературе против начал феодально-крепостнических. Буржуазные начала противостоят при этом началам феодально-крепостническим, как начала прогрессивные, освободительные — началам реакционным, охранительным. «Нельзя забывать, что в ту пору... когда писали наши просветители от 40-х до 60-х годов, все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками. Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышевом состоянии. Никакого своекорыстия поэтому тогда в идеологах буржуазии не проявлялось; напротив, и на Западе и в России они совершенно искренно верили в общее благоденствие и искренно желали его, искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырастал из крепостного» (Ленин. «От какого наследства мы отказываемся». Собр. соч. т. II, стр. 315). Борьба эта, сопровождающаяся постепенным вытеснением буржуазными началами начал феодально-крепостнических, завершается критическим реализмом, как высшим достижением художественной литературы в буржуазном обществе.

Так представляли себе ее ход Белинский и Чернышевский, так представляется оно и в свете теоретико-методологических установок марксизма-ленинизма. Отличаться от построения Белинского и Чернышевского будущая марксистско-ленинская история русской литературы должна тем, что буржуазная художественная культура в целом должна быть противопоставлена в ней художественной культуре социалистической; метод критического реализма, как метод максимально полного отражения действительности, какое только возможно в рамках буржуазного, т. е. классово-ограниченного сознания, — методу реализма социалистического, как методу адекватного отражения действительности в ее революционном развитии, мыслимому только в условиях социалистического общества, уже совершившего исторический «прыжок из царства необходимости в царство свободы».

Драматургические принципы Аристотеля

Об эстетике Аристотеля написано много работ и будут появляться все новые и новые работы.

Почему?

Во-первых, потому, что она суммировала эстетический опыт античного мира.

Во-вторых, эта эстетика, как и искусство Греции, сильнейшим образом повлияла на все последующие эстетические теории, на развитие искусств и, в-третьих, потому, что эта эстетика в отличие от идеалистической эстетики Платона в своей основе реалистична и диалектична.

Аристотель в своих суждениях об искусстве полемизирует с Платоном как по общим, так и по частным вопросам. Реализм аристотелевской эстетики не всегда последователен, но в этом недостаток всей философской системы Аристотеля, поднявшейся до критики догм абсолютного идеализма, но не ставшей на позиции последовательного материализма.

Маркс и Энгельс говорили, что философия знала двух гениальных и универсальных мыслителей-диалектиков — Аристотеля и Гегеля¹. Ленин в критике гегелевской интерпретации Аристотеля показал, как много усилий потратил Гегель на смазывание различий систем Аристотеля и Платона, на то, чтобы стереть все грани, отделяющие Аристотеля от идеализма, смягчить все то, что делает Аристотеля противником идеализма и метафизики. «Поповщина, — говорит Ленин в конспекте «Метафизики», — убила в Аристотеле живое и увековечила мертвое». «Схоластика и поповщина взяли мертвое у Аристотеля, а не живое: запросы, искания...» «...Из логики Аристотеля (который всюду, на каждом шагу, ставит вопрос именно о диалектике) сделали мертвую схоластику, выбросив все поиски, колебания, приемы постановки вопросов»².

¹ «Что же касается диалектики, — говорит Энгельс, — то до сих пор она была исследована более или менее точным образом лишь двумя мыслителями: Аристотелем и Гегелем» (Анти-Дюринг, изд. 5-е, стр. 14).

² Ленинский сборник, XII, 329—330.

Действительно, нет другого древнего философа, учение которого бы так извращали — в различные эпохи по-разному: сначала приспособляя это учение для нужд феодально-аристократического государства и «святой церкви», а затем для буржуазно-капиталистического государства.

Идеализм, метафизика, элементы формализма в учении Аристотеля не заслонили перед классиками марксизма того ценного, что дал философии, науке, искусству этот величайший энциклопедист древности. Буржуазные ученые, немало сделали для того, чтобы углубить и усилить ошибочные, метафизические и формалистические элементы в философии и методе Аристотеля.

Логiku Аристотеля, имевшую элементы метафизики, превращали в схоластическую логику.

Политику использовали как учение о вечности и незыблемости буржуазных основ государства.

Этику — в абстрактно-догматическую этику.

Эстетику — в вечные и непреходящие формальные «принципы» искусства.

Особенно много потрудились в течение веков школьные профессора и «знатоки» Аристотеля для превращения его поэтики в катехизис формально-логической эстетики. Ее извратили теоретики и практики драмы XVII и XVIII веков во Франции. Мало того, в отношении философии Аристотеля, как мы видели выше, грешен и Гегель, у которого по меткому замечанию Ленина «скрадены все пункты колебаний Аристотеля между идеализмом и реализмом».

Материалистической диалектике, философии пролетариата, нет надобности фальсифицировать философские и эстетические взгляды Аристотеля. Только диалектический материализм способен показать действительно сильные и слабые стороны аристотелевой философии.

Особенно ярко обнаруживается живительная сила аристотелевского ума в его эстетической теории, а в этой последней наиболее ярко сказано стагиратом о драме.

И это неслучайно. История искусства показывает, что наиболее острый интерес из всех искусств возбуждала драма, что из всех видов искусства наибольшее количество мыслей, новых неведомых доселе эмоций возбуждает драматическое искусство.

Острее и ярче всего человеческий характер, жизненные конфликты, художественный образ проявляют себя в поэзии, а из всех родов поэзии — в драме.

Естественно, что всякое эстетическое направление ярче всего обнаруживает свое отличие от другого, ярче всего обнаруживает самое себя, свою сущность в своем отношении к драме.

Это, так сказать,—методологическая сторона вопроса. Практически же острый интерес к драме определяется часто скрытой от эстетиков прошлого причиной — социальными конфликтами, являющимися движущей силой драмы. Этот род искусства резче всего рисует конфликты, происходящие в жизни, столкновения, борьбу разных сторон действительности. В Греции, во времена Аристотеля и Александра, соци-

альные страсти кипели как никогда, политическая атмосфера была очень накалена, и это не могло не сделать драму острейшим оружием политической борьбы. Вполне понятно, что эстетика Аристотеля особенное внимание уделяет теории драмы.

Аристотель подошел к искусству весьма разносторонне:

- а) с точки зрения потребностей натурального человека,
- в) с точки зрения потребностей общественного человека (полиса, общества, государства), т. е. с точки зрения политики,
- с) с точки зрения нравственного значения искусства и
- д) с точки зрения самих законов искусства. Это обнаруживает не

только универсальность, энциклопедичность и глубину постановки Аристотелем проблем, но и диалектическое единство компонентов его эстетической теории, легших в основу его теории драмы. Именно эта диалектичность обнаружила изумительную живучесть и силу некоторых его принципов и определила их ценность на тысячелетия вперед.

Что определяет драматические принципы Аристотеля? Здесь не место разбирать всю его эстетику. Но необходимо остановиться на трех существенных пунктах, определяющих эстетическую теорию и теорию драмы этого философа. Без них мы бы говорили лишь о формально-композиционных — очень важных, но в конце концов не определяющих — вопросах драмы. Эти пункты следующие: 1) красота и прекрасное в древней эстетике, 2) теория восприятия и теория аффектов, 3) теория творчества.

Мировая литература об Аристотеле немало писала об его эстетической теории. Однако, метафизическое мышление нередко уводило врагов этой теории, равно как и ее пламенных защитников, в дебри схоластических споров о несущественном, о частностях, иногда даже о букве. Между тем многочисленные замечания Аристотеля об искусстве дают достаточно возможности составить себе довольно определенное мнение об его теории в целом, хотя «Поэтика» давала какие-то основания для превращения некоторых ее положений в догму. Но прежде всего бросается в глаза, что новейшие эстетики приписывают древнему философу понятия, которые не соответствуют ни старой греческой терминологии, ни тогдашнему пониманию задач и значения искусства.

КРАСОТА И ПРЕКРАСНОЕ

Тэн в своей философии искусства замечает: «Старая эстетика началась с того, что давала определение прекрасного и говорила, например, что прекрасное есть выражение морального идеала, или что прекрасное — выражение невидимого, или же что прекрасное — выражение человеческих страстей; затем, отправляясь от этого определения как от статьи свода законов, она оправдывала, осуждала, журила и руководила»¹. Современная (читай буржуазная) эстетика по мысли Тэна отличается историзмом и отсутствием догматизма, т. е. тем, что она не навязывает правил, а «конструирует» законы. Здесь

¹ Ипполит Тэн. Философия искусства. Изогиз. 1933, стр. 8.

допущена одинаковая несправедливость как по отношению к старой, так и по отношению к новой эстетике.

Верно то, что буржуазные эстетики пытались отойти от догматизма, от мертвенного нормативизма некоторых старых эстетик. Неверно то, что этот догматизм был основным в древних эстетиках. Они так же конструировали общие законы искусства и не навязывали мертвых правил. Замечание Тэна скорее всего касается французских и немецких эстетик XVIII века, до времени Дидро и Лессинга.

Совершенно неверно утверждение Тэна насчет новой эстетики. Это утверждение характерно для либерально-буржуазного «объективизма». Лессинг и Дидро, например, как у нас Белинский и Добролюбов, создали немало хороших правил.

Но замечание Тэна характерно не только для буржуазно-позитивистской эстетики в целом, но и для некоторых современных принципиальных «антинормативистов».

Исследование философских систем древности обнаруживает слабость методологии древних, несмотря на ряд гениальных открытий. В греческой философии раскрылись все основные философские течения, все противоречия и споры различных направлений (материализм и идеализм, агностицизм и эмпиризм, общие принципы диалектики). Но многое было в зародыше. Больше всего сказывается недифференцированность философских категорий на эстетических проблемах. Философское обобщение художественных явлений было еще чрезвычайно слабо. Один Аристотель из всех древних философов, как мы указали выше, всесторонне подошел к вопросам искусства. Слово «эстетика» в применении к древнему миру надо употреблять очень условно¹.

Многие до Аристотеля и после него пытались определить понятие прекрасного и красоты, но эти определения были лишь очень условными, далеко не полными. Сама постановка вопроса у многих была метафизической (Сократ, Платон). И если кто-либо оттолкнулся от «незыблемых» законов эстетики, установленных античным миром, то это Аристотель. В «Метафизике» Аристотель делает исключительно важное замечание:

«Уже с древних времен от предков передавалось предание, дошедшее до потомков в виде мифа, в котором говорится, что эти существа суть боги и что божественное объемлет всю природу. Затем остальное было добавлено в мифической форме для того, чтобы убедить толпу, и для того, чтобы обеспечить соблюдение законов и в интересах общего блага. А именно им приписывают человекоподобный вид и сходство с некоторыми другими живыми существами и в связи с этим еще и другие свойства, сходные с вышеупомянутыми. Если же отделить от всего этого первоначальное верование и придерживаться исключительно его, а именно — допускать, что богами признавались первые сущности, то это учение, конечно, следует признать божественным.

¹ Мы уже не говорим о том, что самый этот термин «aesthesis» обозначал «восприятие» и что эстетика в нашем понимании слова, как наука об искусстве, как законченная теория искусства, еще не могла быть.

Вероятно, что всякое искусство и философия были изобретаемы не раз, а затем опять исчезали, так что и эти взгляды можно считать дошедшим до настоящего времени остатком прежней мудрости. И так, верование предков и старинное предание выясняются нам лишь до такой степени, но не более»¹.

Здесь, собственно, он говорит о человеческом происхождении понятий, изменчивости идеологии общественного человека, о возникновении и уничтожении религиозных, философских и иных идеологических систем и, наконец, об ограниченности и относительности познания. Что человеческое интересует больше всего Аристотеля в анализе поэзии своего времени, этого доказывать не приходится. Важнее подчеркнуть, что Аристотель находит человеческими отношения между богами и мифическими героями и низводит с небес на землю трагические конфликты, обрисованные Эсхилом, Софоклом и Еврипидом. Он рассматривает эти конфликты исключительно с точки зрения реальных отношений и несоответствия между желанием и возможностями героев. Если есть какой-либо теоретик искусства, который солек тогу Рока с трагического искусства, то это Аристотель. И этого не заметили эстетики и историки искусств...

Но вернемся к затронутому выше вопросу. Тэн преувеличивает организующую и наставляющую роль древней эстетики. Древнему искусству предписывали правила не эстетические учения, а скорее этические. Эстетика, как и этика, долгое время жила в недрах религии. И только тогда, когда религия в классово-дифференцированном обществе, в котором противоречивость интересов обнаружилась во всей остроте, перестала удовлетворять эстетическим запросам общества, выплывали новые потребности и в том числе потребности обособленного от религии искусства. Это привело и к эмансипации эстетики — отделению ее от этики. Но поздней античной эстетике (в данном случае — эстетике Аристотеля) все-таки не удалось полностью расстаться с остатками античной этики. Аристотель и был первым, кто пытался дать научно-обоснованную систему взглядов на искусство и в частности на драму. «Оправдывала, осуждала, журила и руководила» во многом еще старая полумистическая этика, сформулированная Платоном. Аристотель, давший принципиально отличную трактовку этических положений и новую «Политику», в значительной мере помог обособлению эстетики от этики.

У греков понятия «красоты» и «добра» сливались в слове «калогатия»². Калогатия — высший этически-эстетический принцип греков: слияние добра и красоты. Особенно тесно связывал эти два понятия Сократ. У Платона, также не отграничивающего постижение красоты от познания истины и добра, красота и прекрасное идеали-

¹ Аристотель. «Метафизика». I, 8, перевод Воден. Разрядка наша.

² Эт слово само по себе проливает некоторый свет на состояние древней эстетики. «Калос» — добро, благо. «Кагатос» — красота.

зируются и возводятся в «идеи», к которым мы можем только стремиться и которым мы в состоянии лишь слабо подражать. «Красота,— говорит Платон,— есть отблеск истины». «Кто способен созерцать божественную красоту духовным оком, тот будет в состоянии созерцать и не призрачные, а истинные добродетели» (диалог «Пир»). Это — вторая сторона эстетики Платона, э т и ч е с к а я. Наконец, у него мудрость направляется к прекраснейшему, а Эрос есть любовь к красоте («Пир»), это — третье обоснование эстетики Платона.

Таким образом, уже Платон пытался уйти от сократовского эвдомонизма, но ему это не удалось. Его «Эрос», это — созерцательная любовь к прекрасному, мудрому, добродетель. Эти три стороны платоновской эстетики так и не дифференцированы до конца.

Аристотель попытался, как мы уже заметили, методологически отделить эстетику от этики. Он начал с того, что уклонился от абстрактного формулирования красоты и прекрасного, как бы предчувствуя всю рискованность этого. Ни в «Этике», ни в «Политике», ни в «Риторике», ни в «Метафизике» вы не найдете этой формулы. Только в исследовании о литературе, в «Поэтике» в связи с разбором фабул, он дает очень важное определение прекрасного, ничего общего не имеющее с этикой и давшее повод к формалистическому истолкованию этого положения, равно как и ряда других (метафизики и формалисты вообще очень долго «эксплоатировали» Аристотеля). Вот что говорит Аристотель в VII главе «Поэтики»:

«Так как прекрасное,— и живое существо и всякий предмет,— состоит из некоторых частей, то оно должно не только иметь эти части в стройном порядке, но и представлять неслучайную величину. Ведь прекрасное проявляется в величине и порядке»¹. Это переключение прекрасного из сферы идей в сферу вещей, это «овеществление» прекрасного, разрыв с платоновским и сократовским определениями являлось — и поныне является — предметом ожесточенных споров.

Целиком принимают это определение формалисты,— люди, отдающие содержание в жертву отвлеченной форме. Эти люди забывают о других определениях Аристотеля, в которых он исходит прежде всего от смысла, содержания. Аристотелевский «формализм» далеко не тот, каким его хотят видеть запоздалые эпигоны философа.

Могут возразить: «Ведь речь идет только о частном (о фабулах), общий вопрос Аристотелем здесь не поставлен».

Этот довод совсем не серьезен. Аристотель и в других местах так же рассматривает прекрасное, не давая абстрактно-этических определений. Почему, — мы увидим ниже.

ТЕОРИЯ ВОСПРИЯТИЯ И ТЕОРИЯ АФФЕКТОВ

У Аристотеля, ушедшего в вопросах эстетики далеко вперед от Сократа и Платона, «прекрасное» и «красота» не сводились к этическим нормам. Он от этих норм полностью не освободился, но понимал их

¹ «Поэтика». VII, 1451-а.

по-своему. У Аристотеля проблема прекрасного теснейшим образом связана с проблемой восприятия: как данное произведение искусства — статуя, картина, драма — воспринимается человеком. Он во всю ширь поставил вопрос об эстетической апперцепции (активном восприятии), без которой с его точки зрения не может быть разрешен вопрос о прекрасном. Аристотель подчеркивает, что человек не может судить о прекрасном, если он не может воспринять прекрасное ни разумом, ни чувством.

Вот что Аристотель говорит в «Этике» об эстетическом восприятии и наслаждении красотой:

«...Наслаждения усиливают деятельность, а то, что усиливает ее, — родственно ей. Если деятельности различны по роду, то и родственные ей наслаждения должны быть различны по роду. Еще ясней это может стать из того, что деятельности может препятствовать наслаждение, происходящее от другой деятельности: любящие флейту, например, не в состоянии внимать речам, если они слышат играющего на флейте, так как они более наслаждаются музыкой, чем той деятельностью, которою в настоящий момент заняты, так что наслаждение игрой на флейте уничтожает собою деятельность, обращенную на слова. То же бывает и в других случаях всякий раз, когда человек одновременно занят двумя делами: более приятная деятельность уничтожает другую. Поэтому, наслаждаясь чем-либо, мы не в состоянии заниматься чем-либо другим, и, наоборот, мы беремся за что-либо другое, если наше дело мало нам нравится, например: в театрах едят сладости преимущественно, когда актеры плохи»¹.

Это изумительно глубокое замечание проливает свет на всю постановку Аристотелем вопроса об апперцепции. Здесь поставлен вопрос о восприятии красоты, «наслаждении», — об объеме этого восприятия, раздвоении восприятия и, наконец, его исчезновении или о переходе в небытие через своего рода перцепционный индифферентизм. Аристотель считал, что «жизнь есть деятельность, наслаждение придает законченность деятельности, а следовательно, и жизни, к которой люди стремятся. Естественно, что они стремятся также и к наслаждениям, так как оно только придает законченность жизни каждого, жизни, которая дорога всем»².

Но связывая художественное восприятие с наслаждением, а наслаждение с деятельностью (став на позиции реализма и эмпиризма), Аристотель не порвал до конца с концепцией Платона. Поставив вопрос о прекрасном, существующем объективно, о прекрасном в зависимости от объема и силы восприятия («Поэтика»), Аристотель ушел далеко вперед от своей эпохи. Не порвав окончательно с остатками старого традиционного понятия «калогатия», т. е. продолжая отождествлять (в «Этике» и «Политике») благо и красоту, он не развил до предельной ясности свою эстетическую теорию.

¹ Аристотель. «Этика», кн. X, 45.

² «Этика», кн. X, § 4.

Теория восприятия Аристотеля непосредственно связана с теорией аффектов, с так называемым *catharsis*. Многие исследователи связывают катарсис исключительно с трагедией, основываясь на неясном указании, которое имеется в «Поэтике». Что это глубоко ошибочно и что эти ученые не поняли сущности аристотелевского *catharsis*, мы сейчас увидим.

Как мы видели, в эпоху Аристотеля эстетика только обособлялась от этики. Этот процесс был связан с обособлением искусства (в частности драмы) от религии. Эстетические и этические понятия часто сливались. Этическая телеология играла колоссальную роль. Аристотель имел дело с художественной практикой, с искусством определенной эпохи. Если теорию творчества ему удалось вывести, опираясь на свою метафизику, то теория катарсиса имела своей основой художественную практику. Катарсис, будучи естественным продолжением и углублением учения об апперцепции, является важнейшим критерием значимости художественного произведения. Естественно, этот критерий связан со всеми сторонами аристотелевской философии. Поскольку это так, катарсис у Аристотеля включает некий этический элемент¹. И так как в «Этике» Аристотеля заключено много рационального, то с нашей точки зрения этот этический момент только усиливает позиции его эстетики.

Катарсис вызвал чрезвычайно много споров, не разрешенных и поныне. Праздный ли это вопрос, как это думают новейшие адепты Платона?

В «Политике» (кн. V, гл. 6) Аристотеля мы встречаем следующее место:

«Мы утверждаем, что музыкой следует заниматься не по одному какому-либо побуждению, но по многим: так, во-первых, для образования вообще, потом для очищения страстей — мы употребляем здесь это выражение без объяснения, имея в виду более обстоятельно раскрыть его смысл впоследствии в сочинении о поэтике — и, в-третьих, для препровождения досуга, для развлечения и отдохновения после утомительного труда».

Читатель обращается, естественно, к «Поэтике», чтобы понять смысл слов «очищение страстей», и встречается там опять лишь общее указание: «Трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенный объем, речью, украшенной различными ее видами отдельно в различных частях — воспроизведение действием, а не рассказом, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей».

Более подробных разъяснений, что такое катарсис, мы не имеем, хотя Аристотель употребляет этот термин и в других местах («Риторика», «Политика»). Одно ясно: везде, где бы философ ни касался влияния искусства на человека, он упоминает о катарсисе².

¹ Учение о катарсисе тесно связано с теми практическими общественными задачами, которым служила древняя трагедия.

² «Флейта, — говорит Аристотель в разделе о воспитании юношества, — неспособна к возбуждению нравственного чувства и скорее действует только на

Для нас совершенно ясно: игнорирование вопроса о катарсисе (у Аристотеля он был в той части «Поэтики», на которую он ссылается и которая до нас не дошла) ломает всю эстетическую теорию, особенно теорию драмы Аристотеля.

Катарсис есть понятие, касающееся не только трагедии, но и всего искусства. Лессинг, указав на то, что схоластики механически отделяли поэтику от других произведений Аристотеля, сам впал в ту же ошибку одностороннего объяснения катарсиса как понятия, применимого только в отношении трагедии. Эта ошибка Лессинга объясняется той острой полемикой, которую он вел против французской ложноклассической школы. В то же время Лессинг глубоко верно подметил, что именно трагедии Шекспира не расходятся с основными эстетическими требованиями Аристотеля.

Что касается проблемы катарсиса и этики, то нельзя ее ставить абстрактно. Нельзя катарсис Аристотеля отрывать от той эпохи, в которой возник этот термин. Несомненно, катарсис обозначал переломление эстетического восприятия, трансформацию понятий о жизни, событиях, о герое вследствие полученных от произведений искусства новых эмоций, разрушивших прежние поверхностные представления о предмете. Короче: катарсис — переломный момент, иное восприятие явлений жизни, «просветление», новое познание, полученное эстетическим путем.

Теория аффектов и катарсиса имеет для искусства, особенно для драматического, огромное значение. Аристотель рекомендует изображать таких людей и такие характеры, которые были бы близки зрителю («Поэтика»). Герои греческой трагедии после ряда перипетий являлись перед зрителем во всем своем трагическом образе. Однако, благородство, величие и страдания их были близки зрителю. Греческие трагики отлично знали путь к человеческому сердцу.

Обычно греческие трагики (особенно Софокл) стремились возбудить сострадание, сочувствие к герою, страдающему незаслуженно. Но кто он, этот герой? Он — земной человек, но человек выдающейся энергии, честный, мужественный, смелый. Чем ярче обрисован поэтом характер героя, тем глубже аффекты, возбужденные страданиями героя, тем сильнее страх и за героя и за других подобных (отождествление: и другие могут попасть в такое положение), тем легче поднять зрителя до сознания общих интересов, общих целей.

Но это «общее» в характерах людей и общность интересов по мысли Аристотеля нужно изобразить в действиях конкретных людей. Нет страданий «вообще», есть страдания Прометея, Эдипа, Ореста, Филоклетета, Электры. В указанных драмах изображение сложных

страсти; поэтому употреблять флейту должно по преимуществу в тех случаях, когда имеется в виду очищение страстей (катарсис), а не музыкальное образование» («Политика», V, гл. 6, 241). Исследователи эстетики Аристотеля, из них наиболее блестящий и глубокий — Лессинг, не обратили должного внимания на это и подобные ему места. Тем самым они впали в односторонность. Серьезных попыток связать катарсис со всей эстетической концепцией Аристотеля почти нет; по крайней мере в знакомой нам литературе по этому вопросу мы таких попыток не встретили.

чувств конкретного человека вызывает катартическое состояние, возбуждение аффектов и наступающее затем в кульминационном пункте успокоение и более «спокойное» осмысливание сущности данной драмы. И это не только в драме. Это явление наблюдаем при чтении захватывающих произведений литературы, при слушании музыки и т. д., при чем страх и сострадание в драме и литературе находятся в следующих отношениях: страх есть необходимый ингредиент сострадания, но не наоборот; страх за самого себя не может иметь сострадания.

Переживания, чувства и мысли (героя), сочувствие (зрителя) и катарсис (у зрителя), это — сердцевина теории активного восприятия искусства. Эта же теория объясняет, почему такие поэты, как Софокл и Шекспир, инстинктивно следовали этой теории. Шекспир потому и был оценен Марксом и Энгельсом так высоко, что он сочетал наиболее глубокое «греческое» понимание трагедии с конкретным материалом своей бурной эпохи. Он сумел воплотить глубокие страсти и мысли в яркие и волнующие трагические образы. Бессмертные творения этих величайших драматургов являются в конце концов лучшим оправданием аристотелевской теории аффектов.

ТЕОРИЯ ТВОРЧЕСТВА

Отход Аристотеля от «идей» Платона в философии и от платоновского понимания «прекрасного» должен был повести к углублению разногласий по основным эстетическим вопросам. Здесь Аристотель больше всего следовал своей мысли: «Платон и истина мне дороги, но истина мне дороже».

Вспомним еще раз, что полного, четкого и монистического определения прекрасного не дал ни один философ древности. То же самое случилось и с определением искусства. При всем желании мы не сумеем найти такого места в сочинениях древних философов, где давалось бы более или менее четкое определение сущности искусства. Этому есть свои причины.

Искусство в античном понимании не соответствовало тому, что мы сейчас именуем искусством. Искусство было более обширным понятием, так же как термины «эстетика» и «калогатия». У древних в понятие «искусство» входили и ремесла и даже некоторые науки¹. В иных случаях мы встречаем определение искусства, как поэзии. Особенно часто такое понимание у Аристотеля.

Искусство кроме того сложнo переплеталось с античной религией. Оно переживало сложные изменения в связи с развитием и изменением религиозного культа. Оно испытывало на себе огромное влияние религиозно-этических и политических воззрений.

¹ «Относительно каждой вещи не берутся ли в расчет три искусства: пользовательное, делательное и подражательное?» (Платон. «Политика», X, 3, 496). Платон отличал пользовательные и делательные искусства (то, что мы называем прикладными) от подражательных искусств, т. е. собственно искусства в нашем понимании слова. Первые пользовались у Платона большим уважением (см. «Политику»), вторые признавались им с большими оговорками, иногда же считались просто вредными.

При всем желании первых эстетиков (Сократ) дать определение сущности искусства и его предмета они неизбежно сливали понятия эстетические с этическими и религиозными. Практика же древнего искусства показывает, что драма все резче выступала против религии.

В сущности рождение трагедии, как острейшего искусства, не только исходит из религии, но и отталкивается от нее. Оно имеет своим началом не только утверждение богов, а, главным образом, борьбу с «фатальной силой» религиозных воззрений. Даже у Эсхила, первого гениального трагика, у которого боги доминируют, человек непокорно протестует против их слепой воли («Прометей»). У Софокла эта борьба приняла более определенный характер. Вероятно поэтому он наиболее волнующий трагик. Эврипид совсем отодвинул богов и божественное назад, в тень. Именно поэтому у него на авансцену вышла гражданская этика, «чистая мораль» взамен религии. По сравнению с образами Софокла, героических, неспасаемых, сильных своим внутренним благородством, образы Эврипида кажутся обыденными, хотя они обучают и морализируют. Со времен Эврипида в искусстве обозначился вместе с острейшим обострением классовых противоречий перелом: решительный отход искусства от религии. Позже это нашло свое закрепление в эстетической теории Аристотеля. Аристотель не только упрекал древних за то, что они думали, будто небо нуждается для своей опоры в Атланте, который

стоит на западных пределах,
столб неба и земля плечами подперев
(Эсхил. «Прометей»),

Аристотель не только сформулировал изменчивость воззрений людей (наук, искусств, религий), что мы видели выше, он уже отлично сознавал, что «из не сущего ничего не может возникать». Его эстетика не могла быть религиозной эстетикой.

Уже в эпоху Перикла (т. н. «золотой век»), как замечает Маркс, «искусство и риторика вытеснили религию». «Эпоха Александра была эпохой Аристотеля, который отверг как бессмертие индивидуальной души, так и бога позитивных религий» (Маркс). Аристотель поставил в центр эстетики человека и дал гениальное определение различия методов Софокла и Эврипида, имеющих огромное значение с точки зрения векового спора художественных методов. «В то время как Эврипид изображает людей такими, какие они на самом деле, Софокл изображает их такими, какими они должны быть».

Таким образом «Поэтика» Аристотеля, дошедшая до нас неполностью, является первым систематическим исследованием об искусстве. И первое, что проделал Аристотель, это—выяснение истоков искусства. Он по-новому поставил проблему «подражания», художественного изображения, проблему т. н. *mimesis*'a.

Как Аристотель понимает *mimesis* в отличие от своих предшественников?

Платон говорит: «Искусство подражания далеко от истины; и оно, как видно, все делает для того, чтобы в отдельном предмете схватить что-нибудь малое и этот образ» («Политика», X, 3, 491). «Художник — подражатель третьего рождения после природы» (там же). По Платону выходит так: существует «идея» скамьи — родовое понятие, мастер скамьи — столяр, подражающий идее, делающий вещь, художник, подражающий мастеру. «Следовательно,—говорит Платон,—то же самое будет и творец трагедии: это — подражатель, знающий третью ступень после царя истины, как и все другие подражатели».

Искусство — подражание — *mimesis* в полном смысле этого слова. Мало того, что человек рабски пытается копировать явленную в его разуме идею, а второй подражатель — художник — подражает первому подражателю — мастеру. И первое, и второе, согласно Платону, явно недостаточно для изображения идеи предмета. Вот почему, если даже предмет красив и нравится нам, он все же таки не изображает в совершенстве его идею. «Красота — отблеск истины». Сколько ни старайся, — никогда не удастся в совершенстве изобразить идею. У Платона понятие «творчество» отсутствует, потому что он ограничивает возможность человека не совершенным подражанием, созданием лишь несовершенных копий.

Художник у Платона оказывается простым копировальщиком копий идей. Немудрено поэтому, что Платон отрицательно относился к искусствам: зачем смотреть картину, несовершенно изображающую море, когда море само совершенство, а идея моря еще совершенней? Его теория *mimesis*'а, находящаяся в тесной неразрывной связи с его «идеями», привела к отрицательному отношению к искусству, отношению, сыгравшему определенную роль в эпоху средневековья.

Немудрено, что Платон «вежливо» выселяет из своего идеального государства поэта. Через тысячелетия с таким пониманием искусства мы встретимся у идеалиста Юма — «поэты — лжецы по профессии».

Аристотель отходит от платоновского понимания *mimesis*'а.

Так же, как и в его логике определение понятия дает и понимание вещи — понятие — материя — вещь, так и в эстетике его *mimesis* дает нам не копию с копии (Платон), но отображение самой действительности.

Это отображение действительности посредством искусства доставляет нам эстетическое наслаждение¹. «Подражание всем составляет удовольствие». Уже в самом начале постановки вопроса о творчестве Аристотель этот вопрос связывает (как и вопрос о прекрасном) с чувственным восприятием. Хорошо изображено то, что вызывает в нас определенные чувства.

Мы уже теперь видим существенную разницу в постановке проблемы. Для Платона художественное произведение — скверная копия с копии идеи, художник — скверный копировальщик. Для Аристотеля художественное произведение — эстетическая категория, предмет творчества, доставляющий нам удовольствие.

¹ «Поэтика», 1448-в.

Отсюда — шаг на более высокую ступень. И Аристотель делает этот шаг, говоря: «Даже если ему (поэту) придется изображать действительные события (значит он обычно — согласно Аристотелю — изображает недействительные события, вымышленные.— И. А.), он все-таки творец, так как ничто не препятствует тому, чтобы некоторые действительные события имели характер вероятности и возможности»¹.

Потом Аристотель пойдет еще дальше, говоря: «Для поэзии предпочтительнее невозможное, но вероятное, чем возможное, но невероятное. Невозможно, чтобы в действительности были люди, каких изображал Зевксид, но так изображать лучше потому, что должно превосходить образец. А о том, что называют неправдоподобным, следует сказать и так, что иногда оно бывает правдоподобным. Ведь *правдоподобно, что происходит и неправдоподобное*»².

К этому чрезвычайно тонкому определению установки творчества мы еще вернемся, а пока займемся вопросом, нет ли в самой первоначальной трактовке им *mimesis*'а зерна его будущей теории творчества?

«Во-первых,—говорит Аристотель,—подражать присуще людям с детства; они отличаются от других живых существ тем, что в высшей степени склонны к подражанию, и первые познания человек приобретает посредством подражания».

«Во-вторых, подражание доставляет всем удовольствие. Доказательством этого служит то, что мы испытываем перед произведением искусства, мы с удовольствием смотрим точные изображения того, на что в действительности смотреть неприятно, например, на изображения отвратительнейших зверей и трупов»...

В-третьих, «приобретение знания чрезвычайно приятно не только философам, но также и всем другим» («Поэтика», 1448-в).

Таким образом, подражать это значит верно схватывать сущность изображаемого, создавать новое, творить. Искусство по Аристотелю лишь в общем смысле есть подражание природе. Аристотель нигде не говорит, что искусство должно иметь целью подражание природе, он утверждает, что подражание природе есть *начало*, источник искусства.

Таким образом подражание присуще людям, оно доставляет им удовольствие и дает им знания и уверенность. Эта формула, конечно, ничего общего, за исключением первой своей части, с платоновским пониманием *mimesis*'а не имеет.

Главная сила этой формулы заключается в том, что *mimesis* здесь сохранен только как термин, в то время как в него вложено совсем иное содержание, чем у Платона, в него вложено понятие творчества. Люди импровизируют, люди творят, люди получают от своего творчества эстетическое наслаждение, хотя бы предмет их

¹ «Поэтика», 1451-в.

² У Буало встречаем: «и правда иногда на правду непохожа».

творчества изображал объекты далеко не прекрасные: трупы, медузы, демоны и т. д. Вовсе не обязательно изображать только прекрасное, само изображение — если оно творческое — будет прекрасным, будет эстетическим, если оно определенным образом воздействует на человека, т. е. возбуждает в нем эстетические эмоции и дает ему какое-то новое понимание действительности. Правда, здесь есть уже и зерно формализма — форма прекрасна вне зависимости от содержания, но не кто иной как Аристотель протестовал против голой, неподкрепленной глубоким захватывающим содержанием формы. Наоборот, содержание, материал дает возможность форме найти свое воплощение.

Мало того, Аристотель подчеркивает, что «задача поэта — говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности или необходимости» («Поэтика», 1451-в). Но и здесь Аристотель не останавливается и дает чрезвычайно глубокую философскую оценку поэзии. Разница между поэтом и историком не только в форме их повествования, а в том, что один рассказывает о происшедшем, другой о том, что могло бы произойти. «Вследствие этого поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история — частное»¹.

Здесь — если хотите — понятие художественного творчества доведено до высшего уточнения. Именно в «философичности» поэзии — высший пункт творчества, высший пункт трансформированного *time-sis'a*, пункт, где *time-sis'a* не существует больше, где его место заняла творческая поэтическо-философская мысль.

Какие выводы делает Аристотель из своей теории творчества, что он рекомендует драматургу? Вкратце его выводы сводятся к следующему:

Положение 1-е. «Для поэзии предпочтительнее невозможное, но вероятное» («Поэтика», 76, то же и «Поэтика», 93).

Положение 2-е. Представлять людей «облагороженными» («Поэтика», 59), по Чернышевскому «идеализированными» не только в целях приукрашивания. Иначе говоря, придать им более определенный и одновременно идеальный, присущий типу характер.

Положение 3-е. «Волнует тот, кто сам волнуется, и вызывает гнев тот, кто действительно сердится. Вследствие этого поэзия составляет удел или богато одаренного природой, или склонного к помешательству человека. Первые способны перевоплощаться, вторые — приходить в экстаз» («Поэтика», 61).

Положение 4-е. «Испытывая печаль или радость от подобий, мы привыкаем чувствовать то же и в действительности» («Политика», V, 5, 237).

Аристотель предоставляет художнику широчайшее поле деятельности. Он первый обосновал теорию реализма в твор-

¹ «Поэтика», 1451-в. Это место очень своеобразно истолковал Лессинг, поставив художественную правду выше исторической, оторвав одну от другой.

честве и первый выступил против натурализма, понимая реализм не как голое подражание, а как изображение истинных свойств предмета.

Аристотель говорит художнику: ты, подражая, исправляешь природу, показываешь идеал. Платон же утверждал, что поэтические творения всегда обедняют природу. Природа ни в одной из существующих вещей не дает общего в конкретно-чувственном, это «общее» может быть познаваемо, по мнению Аристотеля, только посредством искусства. Художник, обобщая, давая типичное (род, вид, тип), исправляет природу. Природа в своем разумном и целесообразном процессе движения познает и совершенствует самое себя посредством искусства. Эту мысль, как известно, развил и разработал Гегель в своей эстетике.

Вопрос о творческо-апперцепционном процессе, поставленный в тезисе «волнует тот, кто сам волнуется», остается в полном смысле эстетической нормой и для сегодняшнего дня. В этом тезисе сформулировано требование субъективного отношения к изображаемому — не оторванное, разумеется, от объективного отношения к действительности.

И, наконец, цель искусства — и трансформированного, аристотелевского *mimesis*'а — через искусство познать жизнь, опосредствовать ее, вникнуть в сущее. «Испытывая печаль или радость от людских, мы привыкаем чувствовать то же в действительности» (Аристотель). Искусство помогает жить. Творчество и эстетическое восприятие — одновременно деятельность и величайшее внутреннее сосредоточение, эстетическое удовольствие и познание — блаженство познания.

Вот вывод Аристотеля из его исследований творческого и апперцепционного процесса.

Что подкупает в этой далеко не совершенной, но чрезвычайно интересной теории Аристотеля? У него «нет сомнения в объективности познания. Наивная вера в силу разума, в силу, мощь, объективную истинность познания», — говорит Ленин¹.

Но всей эстетике Аристотеля присуща в то же время и «наивная запутанность в диалектике общего и отдельного понятия и чувственно воспринимаемой реальности отдельного предмета, вещи, явления» (Лен. сборник, XII).

Эстетические принципы Аристотеля не только определяют и характеризуют его драматические принципы, но в значительной степени выросли из практики древней драмы. Аристотель построил свою теорию на твердом фундаменте фактов, на изучении трагедии и комедии своей эпохи. Поэтика его вся насыщена фактами, сравнениями, историческими экскурсами, теоретическими и практическими указаниями, полемикой — защитой одних драматургов и порицанием других и т. п. Этот ценнейший труд и есть, собственно, осно-

¹ Энгельс в «Диалектике природы» пишет: «Древне-греческие философы были все прирожденными диалектиками, и Аристотель, самая всеобъемлющая голова между ними, исповедовал уже все существеннейшие формы диалектического мышления» (Изд. 6-е, стр. 70).

вание его теории драмы, поскольку до нас дошла именно часть, касающаяся драмы.

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ АРИСТОТЕЛЯ

«Трагедия, — пишет Аристотель, — есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенный объем, речью, украшенной различными ее видами отдельно в различных частях, — воспроизведение действием, а не рассказом, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей».

Это определение трагедии и особенно то место, где говорится о катарсисе, т. е. об очищении аффектов, возбужденных трагедией, вызвало много споров, о которых мы говорили выше. Исходя из этого общего своего тезиса, Аристотель выдвинул ряд принципов для драмы, не утерявших своего значения и поныне.

При обсуждении основных проблем драмы встает весьма важный вопрос о том, что и как должен изображать драматург. Аристотель дал на это ответ, игнорировать который означало бы сознательно обходить существенный момент искусства.

Во-первых, «задача драматурга — по Аристотелю — говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности и необходимости». Иначе говоря, отвергается теория слепого копирования истории, выдвигается принцип художественного вымысла, в котором правдивость выступает как правдивость реальных жизненных процессов.

Этот процесс должен вытекать по необходимости, с железной логикой действительности из всех обрисовываемых событий, из всех сцеплений обстоятельств, из всего характера, движения и столкновения образов. В другом месте Аристотель указывает, что «поэт должен быть более творцом фабул, чем метров. Даже если ему придется изображать действительные события, он все-таки творец», т. е. он должен творчески преобразовать действительность таким образом, чтобы она предстала перед нами живой и движущейся, а не в образе застывших, окостенелых, хотя и совершившихся фактов. Художественный вымысел, чуждый плоскому подражательству и описательству, становится также требованием в обрисовке характера людей и характера столкновения действующих лиц.

Предмет трагедии по Аристотелю — благородные страсти, благородные желания, стремления, на своем пути встречающие препятствия, иногда непреодолимые. Некоторые понимают это как требование приукрашивания действительности. Аристотель не требовал приукрашивания действительности и сглаживания острых углов противоречий, и хотя он защищал Эврипида от нападок критики, он тем не менее выдвигал творческий принцип Софокла как важнейший¹.

¹ «Эврипид изображает людей такими, как они есть. Софокл такими, какими они должны быть» (Аристотель. «Поэтика»).

«Так как трагедия есть изображение людей лучших, чем мы, то следует подражать хорошим портретистам. Они, передавая типичные черты, сохраняют сходство, хотя изображают людей красивее». Изображение недостатков в общем положительного героя не должно заслонять в нем основное, положительное, что и выдвигает данный характер как пример, достойный подражания, «как, например, представили жестокосердного Ахилла Агафон и Гомер» («Поэтика», XV.).

Эта «идеализация» характера ничего общего не имеет с лакировкой действительности. Очищение характера от ненужных мелких частных оттенков еще одну сторону художественного вымысла так, как его понимал Аристотель. Он рекомендует пренебречь частностями во имя создания общего, типического, характерного, быть может, не бытующего массовидно, но зато существующего в действительности как положительная тенденция, как ведущее начало и поэтому художественно правдивого и оправданного. Именно из этой постановки вопроса — как бы этого ни отрицали недостаточно объективные критики этого философа — вытекает та грандиозная философская сравнительная характеристика поэзии и истории, которую не совсем понял и односторонне защищал впоследствии гениальный Лессинг, выступая со всем своим темпераментом против ложноклассических канонов и мертвечины.

Но мало сказать, что историк рассказывает о происшедшем, а поэт о том, что могло бы произойти. Мало подчеркнуть, что «вследствие этого поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история — частное». Мало сказать: дать такой характер, который изобразит общее «по вероятности или по необходимости». Надо оттенить определенность характера, конкретность, подчеркивающие необходимость именно таких, а не иных действий. Человек должен в драме совершать определенные поступки не потому, что «так захотелось» драматургу. Он должен действовать так по тому, что иначе не может — по необходимости, потому что совокупность условий, обстоятельств, сдвиги интересов его натуры и, наконец, предыдущие действия толкают его не на другой, а на этот поступок. И именно этот, а не иной поступок должен быть художественно оправдан. Вот почему учение о четырех целях драматурга в обрисовке характеров имеет значение не просто «поэтического руководства», а значительно более глубокое, философское: благородство характеров, соответствие, а не копия конкретного человека, не похоть.

Насколько глубоко последнее требование охватывает все предыдущие и суммирует учение о характере, видно из того, что «даже если изображаемое лицо совершенно непоследовательно и в основе его поступков лежит такой характер, то все-таки оно должно быть непоследовательным последовательно».

Аристотель потому задерживает свое внимание на характерах,

что в драме именно в характере и его действиях находят свое отражение действительные конфликты жизни. «Естественными причинами действий являются мысль и характер». Одного человека от другого при всей схожести отличают мысль и характер. Многообразие и общее в индивидуальном характере, отличающем «это» от «того», должны быть показаны с максимальной ясностью, тем большей, чем больше индивидуализирован характер. Типизация это есть одновременно и процесс индивидуализации образа, а не процесс нивелировки отличий. Тип обнаруживается в процессе выделения и отбора, не оторванном от процесса индивидуализации.

Телеологичность, метафизичность и путаница некоторых понятий у Аристотеля не должны заслонить перед нами то, что Аристотель хорошо показал, что отличает один характер от другого. Но все это должно проявиться в действии во-вне. Тогда этот характер будет понятен и полностью раскрыт. Если этот характер непонятен, поступки художественно не оправданы, тогда вся драма не оправдана. Вот почему он выдвигает требования для обрисовки характеров: похожесть (сообразно с полом, положением, возрастом и т. д.), устойчивость, то, что Аристотель называл «последовательность даже в непоследовательности» и, наконец, честность. Впрочем, последняя необязательна. Имелась в виду честность только для героя трагедии: не действовать из личной корысти. Аристотель сам указывает на необходимость выводить для сопоставления низменные характеры. Во всяком случае обязательна устойчивость характера.

Важнейшее требование Аристотель выдвигает по отношению к фабуле драмы. Он считает фабулу душой трагедии. «Начало и как бы душа трагедии — это фабула, а второе — характеры. Ведь трагедия, это — изображение действия и, главным образом, через него изображение действующих лиц». В своей «Поэтике» он много места уделяет фабуле и действию. Суть его указаний сводится к следующему:

А. Трагедия есть воспроизведение действия законченного и цельного, имеющего определенный объем. Фабула должна иметь определенно очерченный круг, разворачиваться в стройном порядке и не представлять случайную величину. Лучшая по объему бывает та фабула, которая развита до надлежащей ясности, насыщена действием и не растянута.

Б. Цельность. Фабула бывает единой не в том случае, когда она сосредоточивается около одного лица, а когда представляет стройную цепь действий. Диалектичность такого рассуждения очевидна. Связь действий в их развитии и противоречии — ведь мы имеем дело с драматическим действием, — в столкновении героя с другими в ходе драматического действия. Столкновение интересов и дальнейшее развитие действия. Главное требование — ничего лишнего. То, что своим присутствием или отсутствием ничего не объясняет, а также не изменяет, не имеет для произведения никакого значения. Отдельные части произведения должны быть соединены таким

образом, чтобы при перестановке или пропуске какой-нибудь части разрушалось целое¹.

В. «Если кто стройно соединит характерные изречения и прекрасные слова и мысли, тот не выполнит задачи трагедии, а гораздо более достигнет ее трагедия, хотя использовавшая все в меньшей степени, но имеющая фабулу и надлежащий состав событий» («Поэтика», V, 48). Развязка должна вытекать из самого развития действий, а не «разрешаться» непоследовательно, т. е. случайностью или вмешательством внешней силы, что имело, как известно, место во французской драме XVIII века (*Deus ex machina*) и встречается сейчас у некоторых драматургов, не знающих, как «развязать» действие.

Известное место о том, что «в трагедии нельзя изображать много частей происходящими одновременно, а только ту часть, которая находится на сцене и исполняется актерами», привело к неверным толкованиям. Аристотелю приписали, будто он требует соблюдения трех единств: действия, места и времени. Что Аристотель требует единства действия — цельности, того, что в театре называют «сквозным действием», это мы видели. Это требование у него есть, и кто станет отрицать его необходимость?

А то, что Аристотель приводит в виде простого примера греческую трагедию, никак не может означать требования единства времени. Аристотель не требовал единства времени. Некоторое ограничение ввели сами трагики, стараясь писать так, чтобы действие закончилось в течение «одного круговорота солнца»².

Что касается единства места, где совершается действие, то об этом у Аристотеля нигде не говорится. В греческой трагедии это единство не соблюдалось, и мы видим трагедии, в которых место действия меняется, если это требуется развитием действия («Евмениды» Эсхила, «Финикианки» Еврипида и др.).

Французские драматурги XVII и XVIII веков приписали Аристотелю три единства и возвели их в своего рода канон. Наоборот, Шекспир, тот, кто дал настоящую классическую трагедию, с «тремя единствами» совершенно не считается. Он их и не знал. Он признает, как правило, единство действия, указанное еще Аристотелем. Так же поступал и Шиллер. Лессинг в своей полемике против французов неопровержимо доказал, что «три единства» неосновательно приписаны Аристотелю и что философ требует соблюдения одного единства: действия.

Вольтер, этот скептик и разрушитель канонов, заявлял: «удаляться от Аристотелева кодекса значит плыть в литературе без компаса, поминутно подвергаясь опасности крушения». Это не мешало ему не без успеха нарушать «кодекс» Аристотеля, т. к. Аристотель остается непреложным, конечно, лишь в общей постановке проб-

¹ Это положение теснейшим образом связано с определением отличия эпоса от драмы. Аристотель имел дело со сценой определенной эпохи. Критика этого положения, особенно в связи с тем, что для Гегеля оно послужило поводом к суждению значения и роли драмы, дается мною в другом месте.

² Представление продолжалось около 8 часов.

лемы классической драмы. Вольтер хотел подчеркнуть огромное методологическое значение указаний Аристотеля для драмы.

Когда мы касались теории аффектов Аристотеля, мы останавливались на катарсисе. Здесь необходимо вновь вернуться к катарсису в связи с драмой. Возможность катарсиса тесно связывается с вопросом о том, что и как изображено в произведении, вызывает ли это лицо сострадание и страх.

«Чувство страха и сострадания может быть вызываемо театральной обстановкой, может быть вызываемо и самим сочетанием событий, что гораздо выше, и достигается лучшими поэтами. Фабула должна быть составлена так, чтобы читающий о происходящих событиях и не видя их трепетал и чувствовал сострадание от того, что совершается. Это может пережить каждый, читая рассказ об Эдипе. А достигать этого при помощи сценических эффектов — дело не столько искусства, сколько хорега (постановщика — И. А.)».

Для уяснения понятия «катарсис» следует обратить внимание на следующее. Катарсис — момент высшего напряжения восприятия, момент острейшего реагирования зрителя — совпадает в большинстве случаев с кульминационным пунктом художественного (драматического, музыкального и иногда ораторского) действия.

В этом случае небезынтересно обратить внимание на роль паузы. Кажется, ничто не является более прекрасным диалектическим выражением перехода от одного состояния действия в другое, от одного состояния «апперцепции» (активного восприятия произведения) в другое, от некатартического состояния — в катартическое. Паузы в указанном нами смысле играют колоссальнейшую роль в музыкальных симфониях. То же самое и в драматическом действии. В ораторском же искусстве она является одним из важнейших приемов талантливейших ораторов.

Однако, на эту роль пауз почему-то нигде не обращено внимания. И мы можем сожалеть о том, что исследователи искусства не занялись этим вопросом.

Думается, что пауза есть частный случай драмы и спектакля. Художественное действие — непрерывное движение, и пауза — разновидность этого движения. Пауза в художественном действии так же неизбежна, как неизбежны непрерывное движение и переломы в развитии действия. Что больше всего проливает свет на диалектический процесс художественного действия, это то, что чаще всего паузы совпадают с острыми переломными моментами его, моментами чрезвычайно сложного и тугого сплетения генеральных художественных нитей.

В паузе находят свое катартическое начало, свой момент концентрации и разрядки эстетические эмоции, т. е. аффекты, которые ей предшествовали. И здесь происходит очищение этих аффектов, т. е. наступает переход зрителя, читателя в иное состояние. Здесь же происходит разрядка чувств. В паузе происходит диалектическое взаимодействие двух художественных клубков. Клубок изо-

браженных художественных действий и клубок ваших мыслей и чувств, встревоженных книгой, спектаклем, драмой, встречаются в паузе — этом организующем катартическом пункте. Здесь количество накопленных эстетических эмоций переходит в новое качество — через катарсис, — в новое восприятие художественного факта.

Аристотель в тринадцатой главе «Поэтики» ставит ряд важнейших вопросов, имеющих для нас большое значение.

Трагедия по Аристотелю должна вызвать определенные чувства, определенные переживания. Если этого нет, т. е. если вызванные чувства противоположны тому, к чему стремился автор, или если есть безразличное отношение, трагедия не достигла цели. Но что может задевать зрителя, вызвав в нем интенсивные чувствования? На это Аристотель отвечает: страдания невинного и «страх за того, кто находится в одинаковом с нами положении».

Над этим нашей молодой советской драматургии следует глубоко задуматься. Исписаны горы бумаги, сломано много копий, идет нескончаемый длительный спор о воздействии на зрителя, а на этот вопрос Аристотель дал очень интересный ответ: прежде всего зритель реагирует на переживания того героя, который близок ему по своему положению. Это, конечно, не исключает и возможности понять переживания не близких зрителю героев. Однако, Аристотель подчеркивает, что сочувствие наше будет на стороне близкого и благородного. Он требует показа не очень хороших, не негодяев, а тех, «кто стоит между ними».

Предполагаемый ход рассуждений Аристотеля рисуется в следующем виде:

1) Изображайте тех, кто стоит «между ними», живых, а не абстрактных, ходульных героев — такая трагедия будет ближе к зрителю.

2) Изображайте людей живыми, с присущими им средними доблестями и небольшими пороками.

3) Зритель смотрит на трагедию, в которой выведен сверхдобрый и сверхдурный «герой». Он думает: я таким никогда не был и не буду; кары, бедствия, несчастья или, наоборот, блага, вытекающие — по необходимости или вероятности — из поведения «героя», меня мало касаются. Зато совсем иное отношение к тому, «кто стоит между ними» и переживания которого глубоко задевают массового зрителя. Он говорит: «Со мной тоже могло бы случиться это». «Он достоин жалости, сожаления, сочувствия или поощрения, похвалы или порицания». И зритель вместе со своим близким и понятным ему «героем» переживает все перипетии злосчастья и радости.

В свете такой постановки вопроса нам становится ясным, чего добивался Аристотель. Он неслучайно выступает против «двойного состава событий», против «двойной фабулы», требуя единства действия, последовательного (по необходимости или вероятности) хо-

да событий, нарастающих, захватывающих зрителя и кончающихся страшным взрывом над головой героя и вместе с ним и зрителя. Повторяем: это положение следует учесть нашей драматургии. Только тогда будут те переживания, та аффектация, то умственное возбуждение, о котором мы мечтаем, говоря о монументальной драме, только тогда возможен будет наш «катарсис».

Вот почему Аристотель берет под свою горячую защиту Эврипида, у которого хотя «материал неудобно расположен», но зато его трагедии волнуют.

В этом очень сильная и одновременно наислабейшая сторона теории Аристотеля. Требование простой, а не «двойной» фабулы превращается в свою противоположность, если им злоупотреблять. В самом деле, когда трагедия может достигнуть того, чего требует от нее Аристотель? Тогда, когда она пронизана единой идеей, имеет простую фабулу, единство действия, ограничена определенными рамками и в выборе героя.

Но тогда возможности трагедии слишком сужаются. Недаром Аристотель сам указывает на то, что сюжеты для такого рода трагедии ищутся прежде всего в мифах о злоключениях немногих родов-семей («Эдип», «Орестея», дошедшие до нас, и др.). При малейшей же попытке выйти за эти рамки нарушается та стройная система, которую нарисовал философ и при которой только и возможен по его мнению «катарсис». Аристотель формально отделил трагедию от эпоса и впервые ограничил ее. Гегель пошел дальше, еще больше ограничив сферу драмы.

В мире не все острые события и столкновения кончаются трагично. Могут быть драматические моменты, вовсе не имеющие своим следствием — по необходимости — трагического конца. Немало врагов «в конце уходят со сцены друзьями и никто никого не убивает». В таких трагедиях, указывает Аристотель, «судьба хороших и дурных людей противоположна. Этот вид считается первым по слабости публики, так как поэты подчиняются в своих произведениях вкусам зрителей». Это очень важное замечание. Мы решительно против потакания еще существующему мещанскому вкусу. Но иногда поэт должен, если он хочет изобразить реальные конфликты, не искать то чтобы то ни стало «трагического конца».

Требования Аристотеля сужают круг действий, с одной стороны, и круг действующих лиц — с другой. Но эти требования высоко поднимают творчество трагика, углубляют его. В поисках сюжетов и в попытках расширить рамки действий трагики, говорит Аристотель, прибегают к «двойному составу событий». Но тут выступает Аристотель и говорит: так вызывать удовольствие чуждо трагедии. Это более свойственно комедии.

Не желая раздваивать внимания и чувства зрителя, Аристотель сильно сужает материал трагедии, поднимая на очень высокую ступень результаты воздействия простой фабулы.

Такая трагедия — необходимо подчеркнуть — требует, во-первых, очень высокого художественного мастерства

ва. Много ли таких трагедий, как «Эдип-царь», «Гамлет» или «Отелло»?

Во-вторых, в нашу эпоху изменившихся коллизий, с одной стороны, и огромного совершенствования сцены — с другой, мастерство драматургов может быть направлено и в сторону эпического или лирического расширения сферы драмы («Город ветров», «Оптимистическая трагедия», «Гибель эскадры», «Аристократы»).

Этот разрыв между эстетическими требованиями Аристотеля и конкретной практикой его времени и выражен Аристотелем в характеристике второго вида трагедии, в которой чувствуется как бы укор... «Этот вид считается первым по слабости публики, так как поэты подчиняются в своих произведениях вкусам зрителей...»

Публика имеет слабости, а поэт подчиняется вкусам этой публики. Какая старая и вечно новая тема!.. И здесь-то как раз мы не видим окончательного мнения Аристотеля. Здесь также слабая сторона эстетики Аристотеля. Сочувствуя первому виду трагедий, беря под защиту Эврипида, на которого сыпались нападки, он в то же время видит, что безнадежно требовать от всех большого мастерства в узких концентрических кругах своей идеальной трагедии.

Можно было бы остановиться еще на ряде моментов, но вряд ли это представляется необходимым. Они достаточно ясно отгечены в соответствующих главах.

Суммируем. Аристотель считал, что искусство, в первую очередь драматическое, не только средство наслаждения, но и орудие познания. У Платона искусство мешает познанию.

Удовольствие, получаемое от драмы, по мнению Аристотеля, усиливает деятельность и двигает вперед к знанию. У Платона истинное знание — знание платоновских идей: это знание неосуществимо.

Сфера драмы — вся жизнь; но возможности драматурга ограничены и очень сложны, поэтому драма — высший род искусства, — говорит Аристотель. Лессинг доказал, что сфера драмы необъятна, и возможности драматургов также чрезвычайно широки. То же думали и Дидро и Белинский.

Время, когда Баумгартен и другие, делая большое дело, должны были извиняться за изучение такого «несерьезного» предмета, как эстетика, кануло в Лету. Также ушло время, когда можно было безнаказанно формалистически искажать мысли Аристотеля, приспособляя их к нуждам буржуазной эстетики.

Разработка общих принципов новой драмы — актуальнейшая задача советского художественного фронта. Строя новое коммунистическое искусство, мы не отбрасываем прочь аристотелеву эстетику, а вынимаем из этой эстетической руины древности немало ценных камней для фундамента нового искусства.

К Р И Т И К А

Ф. Левин

Как закалялась сталь

Книга Николая Островского «Как закалялась сталь» должна быть по справедливости признана одним из замечательных явлений наших дней. Независимо от тех недочетов и слабостей, которые в ней имеются и о которых будет идти речь и в данной статье, содержание книги настолько велико, значительно и волнующе, что едва ли найдется советский читатель, который прочтет ее без глубокого интереса, сочувствия, душевного трепета, едва ли найдется комсомолец, да и любой советский юноша, рабочий, крестьянин, учащийся, в сердце которого эта книга не проведет глубокой борозды, вряд ли встретится хоть один участник борьбы за пролетарскую революцию, в ком бы эта книга не пробудила бури воспоминаний.

И уже по одной только этой силе массового воздействия на своих современников — людей своего класса — книга Островского займет свое место на книжной полке нашего читателя, прежде всего молодежи, на ряд лет.

Книга «Как закалялась сталь» интересна прежде всего своим главным героем. Основное содержание ее составляет биография Павла Корчагина, представителя первого, старшего поколения нашего комсомола.

Павел Корчагин принадлежит к числу тех лучших из лучших, которые, вступая в партию, составляют смену старой гвардии, новое большевистское поколение. И в этой фигуре концентрируются почти вся сила и значение книги. Перед читателем шаг за шагом разворачивается замечательная, мужественная жизнь исключительного человека. Революция его формирует, выковывает, закаляет. «Как закалялась сталь» — книга о том, как закалялся человек, большевик. Перед нами проходит детство Павла Корчагина, столь обычное для ребят городской бедноты. Выгнанный из школы за разные выходки против попа, он должен работать. Станционный буфет большого вокзала, мытье посуды, кипятильник, дрова, непосильный многочасовой труд. Вокруг станционная суета, сгибающиеся перед пассажирами, грубые с судомойками и уборщицами, официанты-сводники.

Затем—работа в депо. Ненадолго. Уже поднялся в стране могучий ветер революции. Уже становятся вокзал и местечко ареной боев. Немцы, Петлюра, банды терзают и рвут тело Украины.

В доме Павла живет подпольщик-большевик матрос Жухрай. Он схвачен петлюровцами.

Павел помогает ему спастись. Но Павла видели. Он выдан, арестован. По счастливой случайности удастся спастись и ему. Отсюда начинается его сознательное и активное участие в революции. Красная армия, польский фронт, Первая конная, затем комсомольская работа, борьба с разрухой и бандитами, работа на границе, борьба с троцкистской оппозицией — в напряженных боях, в упорной работе, в битвах с классовым врагом растет Павел Корчагин.

Опасность приходит с неожиданной стороны. Старое ранение обернулось тяжелой болезнью. Корчагин обречен на неподвижность. Развивается паралич, он лежит, он слепнет. Но сталь уже выкована, она не поддается. Павел Корчагин не может быть оторван от жизни и борьбы, пока он жив. И если одно оружие выбито из рук, он возьмется за другое. Павел Корчагин учится, читает, работает, пишет книгу. Его оружие отныне—художественное слово. Так он снова входит в ряды бойцов.

Такова крайне бегло изложенная жизнь Павла Корчагина. В книге она развернута с большой полнотой и страстью. Перед нами проходят мысли и чувства Павла, множество его друзей, соратников и много врагов, проходят картины детства и первой любви, картины боев, споров, работы, жизнь пограничников, жизнь комсомола. Все это не перечтешь. Многообразная картина всей этой бурной и героической эпохи 1917—1924 годов проходит перед читателем.

И от этой картины нельзя оторваться. При чтении книги невозможно отделаться от мысли и об ее авторе. Теперь, особенно после очерка Михаила Кольцова в «Правде», широко известно трагическое положение, в котором находится парализованный, обреченный на неподвижность Николай Островский, изумительное мужество, упорство, воля и бодрость, с которыми он переносит свое состояние, продолжая всеми своими силами бороться за успехи победы социализма.

Судьба Павла Корчагина и многие факты его биографии во многом, в основном сходны с судьбою автора. И поэтому в сознании читателя, знающего хоть что-либо об Островском (а таких читателей очень много), личность Павла Корчагина, его жизненный путь, весь его облик невольно переплетаются с жизнью и обликом автора книги.

В своем творческом отчете на бюро сочинского горкома ВКП(б) Николай Островский говорил:

«Товарищи мне сказали: «Пиши о том, что сам видел, переживал. Пиши о тех, кого знаешь, о среде, из которой сам вышел. О тех, кто под знаменами партии боролся за власть советов. С этого я начал. Это—основная тема книги «Как закалялась сталь». Над этой книгой я работал четыре года (1930—1934 гг.). Молодежь тепло встретила книгу, и это является наибольшей радостью моей жизни.

Я считаю необходимым остановиться на следующем. В печати нередко появляются статьи, рассматривающие мой роман «Как закалялась сталь» как автобиографический документ, т. е. как историю жизни Николая Островского. Это, конечно, не совсем верно.

Роман мой — прежде всего художественное произведение, и в нем я использовал свое право на вымысел. В основу романа положено немало фактического материала. Но назвать эту вещь документом нельзя. Это — роман, а не биография, скажем, комсомольца Островского. Должен сказать об этом, так как иначе меня могут упрекнуть в отсутствии большевистской скромности».

Островский, бесспорно, прав. Его книга не документ, не автобиография. Это — роман. Но нельзя все же не сказать, что весьма многое в жизнь Павла Корчагина автор перенес из своей собственной биографии.

Жизненный материал легко угадывается за сделанными автором видоизменениями, дополнениями и художественным вымыслом. Трансформация биографии не доведена до такого предела, за которым уже нельзя угадать те корни, те непосредственные факты, которые явились первоисточником, основой романа. И в этом смысле статьи, упоминаемые Островским, близки к истине: документальная, биографическая почва книги легко прощупывается и видна невооруженным глазом.

Надо отметить, что эта недостаточная трансформация фактического материала, недостаточность его художественного видоизменения, так называемый «вымысел», обусловили как раз те недочеты, которые имеются в романе.

Так, перед нами гораздо ярче встают те события, сцены, в которых участвует, которые видит Павел, те люди, с которыми он сам сталкивается, и сравнительно бледнее все то, о чем ему только рассказывают другие персонажи романа.

Это же сказалось и на всем построении книги. Действие романа по большей части хронологически последовательно и почти всюду движется вслед за Павлом. Отступлений, которые бы развивали линии других героев романа, сравнительно немного, эти линии прослеживаются не очень далеко, вскоре обрываются, и мы вновь возвращаемся к Павлу. В поле зрения читателя попадает множество эпизодических лиц, многие из которых проходят, как метеоры, и быстро забываются читателем, как только Павел Корчагин перестает с ними сталкиваться. Так иногда обстоит дело и с более существенными персонажами. Один из близких товарищей Корчагина Сережа Брузжак хорошо показан читателю особенно там, где он действует совместно с Корчагиным, но о его гибели под Перекопом мы узнаем крайне мало. Это относится и к Тоне, и к Рите Устинович, и к Артему и к другим лицам романа.

Роман имеет недостатки и с точки зрения композиции. Действие его развивается хронологически. При этом некоторые его повороты и ходы не обусловлены делом, не находятся с ним в необходимом единстве.

Так, с точки зрения литературной композиции или задачи развертывания образа Корчагина не было, например, необходимости переносить действие романа в пограничную с Польшей полосу; внутренними потребностями романа это перенесение не вызывается.

Есть известная неравномерность в изображении событий и людей. Одни изображены полно и выпукло, другие проходят, как в калейдоскопе. Композиционное строение повести подчинено развитию и скитаниям Павла Корчагина. Фигуры людей можно в основном разделить на плоскостные и объемные, написанные как бы в двух и в трех измерениях.

По-настоящему объемен только сам Павел Корчагин, только он разработан полно.

Этого не могло бы случиться в произведении, где сделан более строгий отбор материала, где отброшено все мелкое и случайное, где всякое ружье стреляет, всякий образ живет естественно, сам по себе, самодовлеющее, но вместе с тем участвует в создании целого, раскрывает ту или иную сторону идеи книги, ее проблематики, служит целому, где композиция цельна и монолитна. В таком произведении жизненный материал обобщен, трансформирован, отретуширован. Конечно, если бы Островский проделал такую работу, книга, утратив известную долю непосредственности, выиграла бы в своей обобщающей силе, в художественном отношении и, значит, в силе впечатления, производимого ею.

Бросается в глаза, что книга написана непропорционально. Детство Павла дано с большой полнотой, все сцены, вплоть до знакомства с Тоней и прогулок с нею, тщательно выписаны, позднейшие события сравнительно скомканы. Масштаб изображения изменился. Менее значительным первоначальным восприятиям и первым шагам в жизни уделено значительно больше места, чем, скажем, тому периоду, когда Корчагин уже вырос, когда его духовная жизнь становится все богаче и глубже.

Тут автор, например, пишет: «Эти два года прошли для Корчагина в стремительном движении, и он даже не заметил их» (стр. 335).

Чем ближе к концу, тем все больше и больше комкается роман, тем все более длинные промежутки времени, все большие события укладываются во все уменьшающееся количество страниц.

Литературные средства, применяемые Островским, сравнительно несложны и также свидетельствуют о недостаточном еще овладении литературным мастерством. В нескольких случаях Николай Островский вместо прямого изображения происходящего заставляет Корчагина вспоминать о нем (стр. 281) или слушать чей-либо рассказ о событиях (например, рассказ Самуила, стр. 161), при чем прием воспоминания не обоснован внутренней необходимостью романа, а рассказывающий Самуил только и всплывает в книге, чтобы осведомить Корчагина, а затем исчезает и больше не появляется.

Встречаются у Островского перечисления, которые вдруг лишний раз обнаруживают эпизодичность и плоскостность многих дейст-
вующих

щих лиц; читатель ловит себя на том, что не может вспомнить, кто же они. «С ними были Цветаев и Шумский. Собрались у Токарева. Там были Игнат, Окунев, Галя, Вольтцев, Зеленова, Староверова, Артюхин» (стр. 313). Или: «В Харькове часть украинцев сошла с поезда, в их числе Окунев, Панкратов и Корчагин. Николай должен был уехать в Киев за Галей, оставшейся у Анны» (стр. 333). А читатель уже не помнит, а кто же такой Николай, кто такая Староверова, что делает в романе Вольтцев.

Мы видим, что книга Островского как литературное произведение имеет недостатки, над устранением которых еще могли бы поработать и автор, и редактор.

Нет сомнения, что роман в этом случае сильно бы выиграл. Однако повторяем, что и в нынешнем виде «Как закалялась сталь» является одним из замечательных явлений в нашей литературе.

Книга Николая Островского сильна прежде всего своей идейной насыщенностью, своей большевистской страстью, своим замечательным материалом, богатством большевистских дел, чувств и мыслей, всем тем, что сконцентрировалось в наиболее сильной и яркой фигуре Павла Корчагина, кстати сказать, и литературно наиболее удавшейся.

Сила романа Островского в том, что в нем материал подлинный, настоящий, знание конкретное, все пережито и выстрадано. Книга пронизана дыханием героической эпохи. Николай Островский — участник и очевидец событий, он принадлежит к особенному поколению революции, поколению неповторимому по своему формированию, росту и развитию. Это — люди, детство которых проходило еще в старом мире. Едва открывшимися глазами они успели еще увидеть всю мерзость царской России. Формирование их характеров шло удесятеренным темпом, ибо они двигались вперед вместе с бурно несущимися событиями, они жили в такое время, когда год стоит десяти лет.

Они становились взрослыми, не успев покончить с детством и сохранив в своем новом облике его пережитки и черты в своеобразном сплаве. Со всей страстью и пылом молодости они поднимали на своих плечах все, что требовалось поднять, хотя ноша была часто слишком тяжела для неокрепших плеч, они жгли себя на работе.

Павел Корчагин встречается в санатории с Ледневым, старым большевиком.

«У Корчагина и Леденева была одна общая дата: Корчагин родился в том году, когда Леднев вступил в партию. Оба были типичными представителями молодой и старой гвардии большевиков. У одного — большой жизненный и политический опыт, годы подполья, царских тюрем, потом — большой государственной работы; у другого — пламенная юность и всего лишь восемь лет борьбы, могущих счесть не одну жизнь».

Трагическая болезнь Павла — индивидуальная черта его биографии. Но она позволяет с особой остротой вскрыть типичное, заострить его. Вообще облик его во многом типичен для этого поколения комсомольцев. Сочетание ранней зрелости с чрезмерной скороспелостью,

явный недостаток теоретического знания и культуры при богатом практическом опыте революции, закалка в самой гуще революционных боев, беззаветная преданность своему классу, непримиримая принципиальность и вместе с тем особая чуткость к друзьям, особое спаянное товарищество, борьба за комсомол и партию — вот черты, которые раскрываются в поступках, словах и мыслях Корчагина. В этом отношении он типичен для своего поколения и, как и это поколение, неповторим. Новые кадры молодежи, подросшие уже к концу гражданской войны, представляют собой нечто новое. Они во все не хуже и им нечего грустить о том, что они не успели скрестить оружие с классовым врагом в открытых боях, почва первой и второй пятилеток достаточно накалена огнем классовой борьбы, да и впереди еще немало боев с капитализмом. Новые кадры не хуже, но они иные. Они росли уже в окрепшем Советском союзе, многое у них было и будет по-иному, чем у Корчагина.

Но неповторимость поколения Павла делает неповторимым и книгу «Как закалялась сталь». Когда захочешь воочию увидеть именно комсомол, складывавшийся в годы гражданской войны, увидеть первых комсомольцев, то нельзя будет обойтись без этой книги, как нельзя обойтись без «Комсомолии» Безыменского.

Героическая атмосфера эпохи и яркая фигура Павла Корчагина — вот то, что делает роман Николая Островского одной из основных книг нашего комсомола. Еще больше, пожалуй, даст эта книга тому читателю, который знает описываемый период и людей не по наслышке, а сам видел их, был участником событий, принадлежит к этому же или к старшему поколению. Такой читатель многое вспомнит и многое недорисованное дорисует. Роман «Как закалялась сталь» проникнут идеей преемственности большевизма, знамя которого вместе со старой гвардией подхватывают руки «молодой гвардии», проникнут эмоциями исключительного революционного мужества, героизма, мудрости, воли, оптимизма, возможных только у нас, у большевистского племени, в стране социализма.

Одной из особенностей нашей литературы является, как мы думаем, то обстоятельство, что в ближайшие годы у нас время от времени будут появляться книги, построенные на биографическом материале. Бурное и чреватое событиями развитие нашей революции породило великое множество изумительных биографий, героических, легендарных жизней. Носители этих биографий будут выступать в литературе с книгами о себе, о пережитом, виденном и слышанном. Книги эти, написанные с самой различной степенью художественной силы и мастерства, будут излагать богатейший и поучительнейший материал в беллетристической форме. Такие книги уже есть, их много.

В тех случаях, когда эти произведения будут не только занимательны, но будут давать картину большого размаха и значения, как, скажем, «Цусима» дает картину разложения и развала, внутренней гнилости царского самодержавия, или будут пронизаны цельной и выдержанной идеей, как, скажем, роман «Как закалялась сталь», —

в таких случаях эти книги будут, несмотря на нехватку литературного умения, как горы возвышаться над «культурно сделанными» — так любят выражаться некоторые рецензенты, — но малосодержательными книжками.

Конечно, не всякий, написавший интересную по материалу книгу, — писатель. Вот, например, Водопьянов, летчик-герой Советского союза, написал книгу о себе. Значит ли это, что он стал писателем, каким бы замечательным явлением нашей общественной жизни ни признали мы его произведение?

Одну книгу на материале своей биографии, книгу весьма интересную и поучительную, может написать у нас очень много людей. Но будет ли вторая книга, а если наберется вторая, то появится ли третья? М. Горький в беседе с молодыми писателями в 1934 году говорил о том, что очень редко одна книга делает писателя, что писатель виден на второй и даже на третьей книге.

Все это, однако, не относится к Николаю Островскому. Первая же его книга показывает, что он обладает не только большевистской идеологией, не только богатейшим материалом, но и безусловными литературными данными. В этом убеждает не только яркое, выпуклое изображение Павла Корчагина, о чем мы уже говорили и чего одного было бы достаточно. В этом убеждает ряд художественно сильных сцен.

Вспомним, например, с какой ясностью выписаны облик дочери лесничего Тони, ее знакомство с Павлом, их зарождающаяся любовь, встречи. Тоня — один из лучших женских образов книги.

Как написан петлюровский парад на площади! Как удалось автору в этой сцене в маленькой детали появления еврейской делегации и разговора с ней Петлюры, а затем атамана Голуба, показать всю бандитскую, контрреволюционную сущность петлюровского войска.

С каким умением изображена героическая работа комсомольцев, прокладывающих железнодорожную ветку к заготовленным дровам, чтобы дать топливо замирающему без него городу. Вредители промахнулись. Они заготавливали дрова подальше от железной дороги, чтобы их нельзя было перевезти, но они не учли героизма революции, ее людей. И эти героические сцены оставляют неизгладимое впечатление.

Превосходна сцена на границе, где по обе стороны пограничной линии ходят советский и польский часовые. О ней трудно рассказать, не растеряв при пересказе ее силы и производимого впечатления; ее надо прочесть.

Много живых сцен, метко схваченных черт и деталей всплывает в памяти, когда мысленно перелистываешь страницы романа Островского. Дальнейшая работа над собой быстро разовьется и укрепит эти литературные данные. А тогда-то идейное и жизненное богатство Николая Островского поставит каждое его произведение на голову выше многих вещей, написанных может быть столь же одаренными людьми, но представляющих собою довольно скучную и малопитательную жвачку, в которой с трудом отыщется одна-две тощих идейки.

Зная биографию Островского, можно с уверенностью сказать, что работы он не испугается, а также не смутится и тем, что вторую книгу ему быть может будет труднее писать, чем первую.

В заключение хочется высказать еще одно соображение о центральной фигуре романа — о Павле Корчагине. Мы уже говорили, что в своего героя автор вложил свои лучшие чувства, помыслы, надежды. И в итоге Павел Корчагин явился в нашей литературе одним из первых удавшихся положительных героев, который может и должен во многом быть образцом и предметом подражания.

Павел Корчагин недаром так увлекся образом «Овода». Этот роман Войнич не раз оказывал сильнейшее влияние на революционную молодежь. При всех недочетах его и в частности ложном изображении кардинала Монтанелли, его отцовских чувств к Оводу (и сыновних чувств Овода к нему), его заключительной проповеди, когда Монтанелли швыряет об пол чашу с дарами, или крайне бедной фигуры синьоры Боллы сам Овод был в литературе одной из первых фигур профессиональных революционеров. Многие его черты — непримиримость, презрение к либералам и либеральствующим дамам, связь с массами, умение не болтать, а реально организовывать дело революционного восстания, его бесстрашие, мужество, воля, стойкое отношение к мучительным страданиям, — все эти черты действительно необходимы подлинному революционному бойцу. Овод служит путеводной звездой для Павла Корчагина, и сам Корчагин вылеплен Островским как комсомольский Овод, с его основными чертами, но, разумеется, с большой соответственной поправкой на нашу современность и коммунистическую идеологию.

Островский наделил своего героя чертами некоторого аскетизма, самоограничения. Корчагин позднее так объясняет Рите, почему он в свое время прервал их дружбу, начинавшую переходить в любовь:

«В этом виноват не только я, но и «Овод», его революционная романтика. Книжки, в которых были ярко описаны мужественные, сильные духом и волей революционеры, бесстрашные, беззаветно преданные нашему делу, оставляли во мне неизгладимое впечатление и желание быть таким, как они. Вот я чувство к тебе встретил по «Оводу». Сейчас мне это смешно, но больше досадно» (стр. 331).

В другом месте, Павел говорит матери: «Я, маманя, слово дал себе девчат не голубить, пока во всем свете буржуев не прикончили».

Эта черта Павла не типична для его поколения комсомольцев, она в самом деле куда больше подошла бы Оводу.

В остальном это — глубоко подлинная и вместе с тем типическая фигура, достойная пламенного подражания.

И самое главное, что должен вывести из книги Островского каждый читатель, сконцентрировано в следующих словах:

«Самое дорогое у человека, это — жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое и мелочное прошлое и чтобы, умирая, смог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире — борьбе за освобождение человечества».

О счастье

«В чем смысл жизни?» «Что такое счастье?» Читатель помнит, верно, огромные афиши, возвещавшие лет 12-14 назад о том, что эти вопросы будут незамедлительно разрешены на дискуссии или в докладе в аудитории Политехнического музея. Молодежь жадно устремлялась на эти диспуты не потому, что она была обездолена и не имела перспектив. Нет, в процессе переоценки всех ценностей она искала новые ответы на старые вопросы, она искала связи между повседневным делом революции и старыми мечтами человечества о счастье. Но конкретных ответов на свои вопросы молодежь на этих диспутах не находила.

Поражая аудитории своей эрудицией, старые профессора и молодые доценты со старой душой доказывали, что в общем счастье, это — удовлетворение, испытываемое человеком от постижения в жизни того, к чему он стремится; в частности же стремления у разных людей разные, и посему каждый человек по-своему представляет себе счастье: счастлив был и Джон Пирибингль из «Сверчка на печи», и счастлив был Наполеон, занявший Москву; следовательно, понимай счастье, как хочешь. Даже Кант и тот отказался от понятия счастия, заменив его более четким понятием — д о л г. Что же касается «современности», то она к трактуемой проблеме отношения не имела.

Те из диспутантов, которые противостояли «аполитичным» философам, говорили о великой исторической устремленности человечества к счастью, о радости революционной борьбы, ведущей к нему, о великой миссии пролетариата, о радости и счастье созидания нового общества. Они цитировали патетические слова Фауста:

Конечный вывод мудрости один —
И весь я предан этой мысли чудной:
«Лишь тот свободной жизни властелин,
Кто дни свои в борьбе проводит трудной». —
Пускай в борьбе всю жизнь свою ведет
Дитя, и крепкий муж, и старец хилый.
И предо мной восстанет с чудной силой
Моя земля, свободный мой народ!
Тогда скажу я: «Чудное мгновенье,
Прекрасно ты! Продлился же! Постой!»

Они вспоминали слова Маркса о том, что смысл счастья — в борьбе. Но даже эти слова преломлялись очень абстрактно — как философский тезис, противостоящий философии релятивистов и пессимистов.

Между тем за стенами аудиторий бушевала полная противоречиями жизнь молодой пролетарской страны, восстанавливающей хозяйство и залечивающей раны, нанесенные гражданской войной и разрухой. Та борьба, о которой говорил Маркс, вошла в новую историческую фазу. Октябрьская революция открыла широкую дорогу к осуществлению тех идеалов, бороться за которые Маркс считал смыслом и счастьем своей жизни.

Поэтому абстрактные разговоры о счастье «вообще» звучали архаично и ненужно. Разглагольствовать о счастье и смысле жизни «вообще», когда вокруг создавались конкретные предпосылки к подлинному счастью, считалось — и не без основания — конфузным и даже пошловатым занятием. Нужнее и вернее было это счастье создавать.

И теперь вот опять возникли разговоры о счастье. Но как они разнятся от прежних разговоров! Успешно завершенная первая пятилетка социалистического строительства, победный ход второй пятилетки, это — то, что дает возможность говорить не только о создании благоприятных предпосылок для осуществления того социального счастья, к которому стремилось передовое человечество, но и о конкретных формах осуществления и воплощения человеческого счастья.

То, о чем мечтали великие социалисты-утописты, то, что научно обосновали и за что боролись вожди пролетариата, получает свое конкретное воплощение на одной шестой части мира. И подобно тому как социализм уже не будущее, а настоящее, сама жизнь во всех ее проявлениях, так и счастье уже не только нравственная категория или метерлинковская синяя птица, которую человечество видело во сне, но поймать не могло. Счастье нашего времени конкретно. Оно в дыхании нашей страны, оно в борьбе за нее, оно в нашем грандиозном строительстве, осуществляемом новым человечеством — людьми социалистической страны.

Поэтому закономерно возникновение у нас в последние годы, в частности — в литературе, проблемы счастья. Эта проблема возникла не потому, что мы потеряли пути к счастью и вкус к жизни, не по тем причинам, по которым она возникает (в своем отрицательном разведении) в буржуазной литературе, будь то литература «потерянного поколения» в Америке или жуткое по своему циническому отрицанию смысла жизни «Путешествие на край ночи» Селина. Нет, в нашей литературе, кровно связанной с делом строительства социализма и активно участвующей в нем, эта проблема возникла на совершенно иной, положительной и невиданной еще в истории человечества основе. Проблема счастья возникает здесь как проблема конкретно-творимого повседневного дела, охватывающего все области нашей жизни — и экономику, и политику, и психологию, и быт, проникающего во все уголки нашей страны и во все извилины нашего мозга и поры нашего тела.

Об этом хорошо говорит Яков Ильин в «Большом конвейере». Это положение ярко иллюстрирует «Я люблю» Авдеенко.

Сила и успех книги Авдеенко не только в том, что она является живым биографическим документом, повествующим об исключительной и в то же время типичной судьбе человека в нашей стране, но и потому, что она является гимном человеческому счастью, конкретному и творимому. Особую силу книге Авдеенко придает то обстоятельство, что повести о жизни и росте человека в стране, строящей социализм, предшествует мрачный рассказ о судьбе нескольких поколений трудящихся в дореволюционном мире. Это — не схематическое сопоставление двух миров, старого и нового, а органическая биография живого человека, который, испытав на собственной шкуре всю тяжесть старого, тем острее и ярче воспринимает новое и хочет поделиться своими переживаниями с читателями. Пафос любви и счастья, пронизывающий последнюю часть книги, немыслим у Авдеенко без пафоса ненависти к прошлому. Смысл нового, радостного социалистического города, построенного на месте прежней «Собачеевки», не был бы так понятен, если бы в этом городе не сохранилась под стеклянным колпаком проклятая шахтерская землянка.

Недавно в альманахе «Год XVIII» была напечатана повесть Галины Грековой «О счастье». По своему жанру это — биографическая хроника. Повидимому, это только первая часть большого и интересного автобиографического произведения, автор которого прошел путь от няньки и батрачки до философа. Напечатанная повесть обрывается на том этапе, когда вместе с утверждением советской власти в мозгу забитой крестьянской женщины пробиваются первые проблески революционного сознания и борьбы.

Собственно о счастье в повести говорится очень мало. Жизнь, которая описывается в ней, это — сплошное несчастье. Какое отношение имеет к счастью горькая доля девушки и женщины, испытывающей тройной гнет: как «баба», как батрачка, как «иногородняя» (среди кубанского казачества)? В смысле изложения полной горя и лишений биографии повесть Грековой близка к выпущенной лет восемь назад «Мрачной повести» Ивана Тачалова. Но от этого бесперспективного произведения ее резко отличает одна черта — оптимистическая перспектива, большая жизненная зарядка. Жизнь героини Грековой — сплошное несчастье; что же позволило автору назвать свою повесть «О счастье»? Та мечта о счастье и тоска по ней, которые пронизывают повесть, та упорная борьба за жизнь и стремление вырваться из омута деревенского идиотизма, которое увенчалось успехом благодаря утверждению нового социального строя. И только здесь начинается счастье.

Когда новая власть разводит Нюру с нелюбимым и лютым мужем-казаком, когда освобожденная женщина возвращается к своей матери, «бабы, бросив все, бежали смотреть на меня.

— Это что ж, отжилась, Нюрк? — ехидно крикнула с дороги Ганделиха, нарочно, чтобы все слышали.

— Нет! Жить начинаю!

Несказанная радость распирала грудь. Казалось, вырвись она наружу,—залила бы весь мир. Воспоминания девичества нахлынули и закружили меня, прорываясь то смехом, то плачем».

На этом мы прощаемся с героиней повести.

В библиотечных справочниках повесть Грековой будет занесена, наверное, в рубрику «Положение женщины в дореволюционной России». Если же отвлечься от механической каталогизации, значение этой повести окажется шире, даже в том случае, если она не будет продолжена. По своему генезису и типу она примыкает к «Я люблю», хотя по своим художественным достоинствам она стоит на значительно более низкой ступени. В ней нет той талантливости, того художественного темперамента, той ненависти и любви, которыми проникнут роман Авдееенко. Грекова рассказывает о судьбе своей героини более спокойно и эпично, тон ее повествования, это—речь о переболевшем, об ушедшем в далекую историю. Но что тесно роднит произведения типа «Я люблю» и «О счастье», это—с о з н а н и е п о б е д и т е л я. Для читателя, даже не знающего биографии самой Грековой, повесть не закончится там, где автором поставлена точка. «Жить начинаю»—это не звонкие слова «под занавес». Читатель верит в то, что вслед за рассказанными в повести событиями начинается не только новая, но и подлинная человеческая жизнь героини, и не только подлинная, но и реальная. Та реальная жизнь, которая дала возможность бывшей батрачке стать одним из представителей новой культурной интеллигенции и повествовать о своем прошлом голосом победителя, воочию познавшего то счастье, о котором она раньше имела лишь смутное представление. И в этом общественно-психологическом комплексе название повести получает свое обоснование.

Выявление конкретных черт счастья, создаваемого социалистическим обществом, не может, конечно, ограничиться сопоставлением по контрасту старой и новой жизни. Проблема счастья гораздо сложнее и содержит в себе целый ряд вопросов социологического и психологического порядка. Мало кто из писателей пытался суммировать эти вопросы и разрешить их. Но если присмотреться к нашей литературе, то можно заметить некоторые любопытные в этом отношении явления.

Мы уже указывали, что проблема счастья является одним из излюбленных мотивов Якова Ильина, что она является одним из основных мотивов романа Авдееенко, что своеобразно она проявилась в повести Грековой. Эта же проблема является лейт-мотивом всего творчества Василия Гроссмана.

У нас установился странный обычай: о молодом писателе пишут лишь тогда, когда он создает очень значительное произведение. Да как же быть иначе? Если напишешь большую статью о молодом писателе, не давшем еще значительного произведения, но тем не менее имеющем несколько заслуживающих внимания повестей и рассказов,—у автора может, пожалуй, вскружиться голова: уже один тот факт, что ему уделяется специальная статья, в которой отмечается его та-

лантливость, должен ему импонировать. Тогда статью нельзя писать во избежание «головокружения от успехов». Но нельзя писать также и специальную статью о молодом авторе, в которой сей автор подвергается жестокому разбору. Тогда молодой автор окажется в разряде «проработанных», у него опустятся руки, и результаты его дальнейшей деятельности могут оказаться весьма плачевными.

Эти соображения называются «воспитательными». И из вышеуказанных «воспитательных» соображений наша критическая нянька не гладит литературных младенцев по головке, да и не шлепает их. Ввиду возможности неприятных последствий она воспитывает молодую литературу методом молчания или, в лучшем случае, упоминания. Автор какого-нибудь большого критического обзора о поэтической или прозаической продукции, «кроя эрудицией вопросов рой», упомянет в двух строчках, что в текущем сезоне появился на литературном горизонте имярек, напечатавший повесть или роман.

Нечего и говорить, что такой метод не устраивает ни молодых писателей, ни критику. Скажем прямо, осудить такой метод нас заставило не столько благородное желание выступить на защиту молодых талантов, сколько то положение, в котором оказывается часто наша критика. Обходя произведения молодых писателей, она часто лишается интересного материала, дающего возможность нащупать нарастание новых явлений и веяний в нашей литературе, за развитие которых или против которых нужно бороться.

Хотя Василий Гроссман не может пожаловаться на то, что критика отдалась от него двумя строчками, но, по существу, сказанное выше относится также и к нему. Его «Глюкауф» вызвал достаточное количество отзывов. Его хвалили за то, что он впервые «поднял» материал советского Донбасса и его технического перевооружения. Его ругали за схематизм. В общем же было признано, что, несмотря на существенные недостатки, роман Гроссмана представляет собою произведение интересное. Кроме романа, Гроссман напечатал ряд рассказов. Все запомнили и единогласно одобрили его рассказ «В городе Бердичеве». Но ни в отзывах на «Глюкауф», ни в случайных разговорах о названном рассказе не был схвачен творческий облик молодого писателя, не была угадана его тема.

Эта тема — счастье. И неслучайно сборник, объединяющий его рассказы, так им и назван — «Счастье». Это — то, мимо чего прошла критика и на что надо обратить наибольшее внимание.

В данной статье мы не собираемся заниматься анализом всего творчества Гроссмана. Оно интересует нас здесь лишь в связи с основной темой статьи. Но для ясности последующего изложения нам хотелось бы подчеркнуть некоторые черты его произведений. Мастерство Гроссмана очень неровное. Подкупающая в нем простота часто превращается в элементарность, а художественный образ в рационалистический тезис. В большинстве случаев писатель сам «расшифровывает» замысел своего произведения. Дабы читатель не подумал, что задача романа «Глюкауф» исчерпывается изображением борьбы за механизацию Донбасса, Гроссман поясняет заглавие и тему книги:

«Счастливо подняться! Но подняться не только из шахты. Счастливо подняться из черных недр самой глубокой шахты земли — шахты капитализма.

Подняться на вершины материальной культуры. Подняться к овладению всеми ценностями науки и искусства. И дальше. Шагнуть на другие, еще более прекрасные вершины, о которых не смел мечтать ни один фантазер и безумец».

Да, «Глюкауф» не только роман о механизации Донбасса — это ясно и без авторского пояснения. За механизацию борются люди, в этой борьбе проявляются их стремления и переживания. Критика уже отмечала схематичность и трафарет в подборе и расстановке персонажей романа Гроссмана. После того как в нашей литературе появился ряд произведений о социалистической реконструкции, в особенности после «Большого конвейера», где борьба за реконструкцию и люди, участвующие в ней, показаны во всей их сложности, расстановка борющихся сил, а в связи с этим сюжетное и композиционное строение романа Гроссмана кажутся слишком элементарными. Руководящие партийные работники, борющиеся за механизацию, группа консервативных спецов, противящихся ей, два иностранца, из которых младший левее, один «центральный» ударник, показывающий чудеса здоровья и работы, один паренек, приехавший из деревни и растущий на производстве, один молодой инженер, воодушевленный идеей механизации и «изменивший» своим консервативным коллегам, и, наконец, секретарь парткома, отдавший свою жизнь за социалистическую реконструкцию шахты, — таковы те основные живые силы, которые действуют в романе Гроссмана.

Но дело, конечно, не в схеме. Можно внести в нее свою, новую трактовку, можно по-новому показать дела и переживания людей. Есть ли это у Гроссмана? Частично есть. Это — то, что привлекает нас в нем, — хорошее знание материала и людей и какое-то очень человеческое, интимное (в хорошем смысле) изображение человека. В романе нет того ложного и абстрактного пафоса социалистического строительства, который присущ некоторым писателям, забывающим, что социализм создается живыми людьми, каждый из которых индивидуален и по-своему проявляется в своем отношении к работе, в своей общественной деятельности, в своих личных переживаниях и в быту. Люди борются за социализм, за создание счастливой жизни, но каждый из них своеобразен в этой борьбе, у каждого есть и своя, не совпадающая с другими, жизнь, свои горести и радости. Гроссман вторгается в большую проблему личного и общественного, имеющую непосредственное отношение к проблеме счастья.

В этом смысле наше внимание должна особенно привлечь фигура секретаря шахпарткома Лунина. Вот он, бывший саночник, бывший комиссар партизанского отряда, а ныне секретарь парткома, вот он, авторитетнейший среди рабочих и любимый ими Лунин, всюду успевающий, — будь то квартира начальника или глухой забой шахты, — покоряющий всех своей простотой и воодушевляющий своей верой в дело, за которое борется. Вот он, живущий делами шахты и для шахты —

того конкретного участка, на котором он осуществляет большую человеческую мечту о счастье.

Но этот прекрасный человек, этот энтузиаст счастья болен и несчастен. Краткий диалог, какая-нибудь характерная деталь, удающаяся обычно автору, и перед нами открывается большая, мало кому известная, трагическая сторона жизни Лунина.

«Ну как лечился?» — спросил Шарин.

— Какое лечение? — удивился Лунин. — Меня лечить не нужно. Да, я по правде не досидел до конца в санатории.

— Так. А с женой что?

— Жена — ты ведь знаешь... Возили в Харьков к профессору. Говорит — неизлечимый психоз. Не человек она. Ночи напролет сидит, смотрит в окно и смеется.

— А дети?

Лунин вздохнул:

— Знаешь, Антоныч, целый день котел, а вечером придешь домой... — он оглянулся и заговорил совсем тихо, стыдясь: — Я своим папанам белье стираю, ей-богу! И доску приспособил, и корыто... Если узнают, беда будет, потеряю весь авторитет. Засмеют шахтеры! Секретарь шахпарткома ребятишкам штаны стирает... Ну, а что же делать?

Некоторое время они шагали молча. Потом Лунин рассмеялся и закашлялся, придерживая грудь рукой.

— Смешно, ей-богу, — сказал он. — Я вот сейчас подумал — чем только держусь? Посмотреть на мою жизнь семейную — повеситься можно, а я вот чего-то всегда доволен...».

Лунину не пришлось дожить до завершения механизации шахты. «Он попрежнему кашлял, слабел, но работа шла вперед, и он двигался вместе с нею. Где-то в глубине сознания в нем жила мысль, что стоит хоть раз не притти на шахту, и он сразу развалится и уже никогда не сможет себя собрать».

В шахте он и умер.

Есть в описании сцены смерти Лунина штрих, который коробит и вызывает протест. Для того, чтобы подчеркнуть, что Лунин умер на посту, Гроссман заставляет его перед спуском в шахту взять поручение: передать график инженеру Рейту. И вот в предсмертной агонии, сквозь кровь, хлынувшую из горла, его губы шепчут последние слова: «График... Рейту... передайте». Неужели героизм смерти большевика, отдавшего социалистическому строительству всю свою жизнь, станет понятнее и выпуклее от того, что он будет уподоблен героизму более элементарному: героизму ординарца на поле сражения, шаблонизированному к тому же в сотнях литературных произведений?

Но не в этом дело. Это лишь один из тех срывов писателя в элементарность, о которых мы уже говорили. Этот эпизод можно смело вычеркнуть, и, право же, облик Лунина, смысл его жизни и смерти от этого не поблекнут. Не поблекнут не только потому, что образ Лунина достаточно рельефно вырисовывается в ходе всего романа, но и потому, что этот образ имеет уже большую традицию в советской

литературе. Можно было бы сказать, что в жизни и смерти Лунина сконденсированы основные черты аскетизма и самопожертвования, которые были свойственны Журавлеву из «Сердца» Ивана Катаева, Боровому из повести С. Колдунова «Р. S.», Шору из эренбургского «Дня второго». Но образ Лунина имеет глубокую традицию и в творчестве самого Гроссмана. Любой из его рассказов возвращает нас к этому образу. И вместе с тем этот трагический образ всегда тесно связан у Гроссмана с вопросом о счастье.

Вот тяжело больной запальщик Васильев («Запальщик»). Примирившись с изменой жены, он не может примириться с отрывом от работы, он влюблен в свою шахту. Уехав из санатория до срока, он идет в забой. И вот он чувствует приближение смерти. Он плачет от обиды. «Разве он хотел каких-то небесных даров, или прибавки жалованья, или новой квартиры? Да, нет же, только одного — он хотел дожидаться того дня, когда вместе с камнями динамит выбросит тяжелые глыбы каменного угля. Он хотел палить бурки в своей шахте».

Васильев в последний раз закладывает патрон, соединяет провода и... остается в забое. «Грянул взрыв. По квершлагу помчался горячий ветер. Ошалевшие от ужаса породички глядели, как медленно и бесшумно ползла из забоя тяжелая белая пелена дыма».

У главного инженера умерла жена. Он одинок. Он получает отходящей у бабушки дочери трогательное детское письмо. Он пишет ответ, начинающийся словами: «Дочка, ты единственная радость и смысл моей жизни». Письмо он отправит утром спешной почтой. Но проходит день, жизнь инженера поглощена производством, он забывает о дочери и письме. Поздней ночью инженер опять в своей осиротевшей квартире. Из портфеля выпадают забытые листки.

«Главный инженер подымает голову и читает первую фразу неоправленного письма, вздыхает и начинает расшнуровывать ботинок» («Главный инженер»).

Руководитель подпольной большевистской организации умирает в больнице от чахотки в первые дни февральской революции («Товарищ Федор»). И вот о чем он думает во время болезни: «Умер человек. Но жизнь, жизнь — она ведь не умерла... И та тяжелая жизнь — борьба, которая создала Федора — без нее чем была бы его жизнь? Ведь борьба эта не умрет... Нет, что-то шевельнулось в душе у Федора. Не так уже это просто. Он будет лежать в земле, а жизнь прочтется над ним».

Так где же оно счастье? В смерти? В одиночестве? В гибели на грани победы и счастья? Или быть может в радостном смехе сумасшедшей старухи, испытывающей счастье просто от того, что она живет и смотрит на синее южное небо («Еще о счастье»)? Или в кусочке душистого мыла, ради которого глупенькая швея готова пожертвовать далеким счастьем («Рассказик о счастье»).

Нет, отвечает нам Гроссман, я рассказал вам о трагедиях, о человеческом горе и человеческой глупости, а теперь я расскажу вам о подлинном, о нашем счастье. Два рассказа, отличающиеся элемен-

тарностью и обнаженностью своего тематического тезиса, — «Жизнь Илья Степановича» и в особенности «Счастье», повествуют об этом.

Илья Степанович, видный хозяйственник-коммунист, живет напряженной рабочей жизнью. Но он заработался, он не успевает пообедать, он забывает, что обещал встретить на вокзале свою мать, которую он любит и давно не видал.

«Ильющенька ты стал совсем седым, как дедушка был, а тебе нет еще сорока, — говорит мать при встрече с ним».

«Промышленность, в которой я работаю, называется тяжелой, — тихо сказал он».

Встреча с матерью навевала ему воспоминания о детстве, о яблонях в саду, о чудесном мече Экскалибур из книги о короле Артуре. «И седому человеку почему-то стало жалко, чего — он и сам не знал».

Воспоминание о детских мечтах и чувство жалости получили своеобразное разрешение на пуске первой домны нового завода.

«В туче искр струя металла устремляется в ковш... лезвие огня рассекает мрак за окнами цеха... И по радостному холоду, по сладкой боли в груди Илья Степанович вдруг понял, что вот он меч, о котором мечтал десятилетний мальчишка, меч, которому суждено совершить подвиги побольше тех, что делали «рыцари круглого стола», меч, выкованный ими всеми, молча стоявшими в мартеновском цеху, клавшими тяжелые камни фундамента нового дома».

Еще обнаженнее раскрыт этот тезис в рассказе «Счастье».

Секретаря обкома Безбородова, выглядевшего так, словно его «в укусе два дня держали», насильно заставляют поехать в дом отдыха. «Как ты не понимаешь? — говорит ему секретарь крайкома. — Ведь нужно рассчитывать силы. Пробежишь без передышки десять верст и свалишься. А бежать тебе надо сто десять. Растратчик».

Безбородов приезжает в дом отдыха. Но едва он успел войти во вкус отдыха и констатировать: «хорошо», как в первую же ночь его срочно вызвали обратно на работу. Он должен поехать с наркомом на металлургический комбинат. Горькие мысли приходят ему в голову по дороге на станцию. «Отдохнул, Николай Несторович, — подумал он и ему вспомнилось: когда-то, очень давно, отец, приходя с завода, садился за слесарную работу и мрачно говорил:

— Отдыхать, Николашка, на том свете будем».

В дороге автомобиль случайно остановился. В тишине послышался какой-то стук.

«Колхоз? Тракторы молотят?»

И вдруг радость, ни с чем не сравнимая, охватила его.

Здесь ночью, в предгорьях Алтая, глядя на далекий костер и прислушиваясь к стуку двигателя, он, как никогда, понял все: и громадные темные домны, и тяжелые тракторы, и весь в сизом табачном дыму свой рабочий ночной кабинет в обкоме, и великую радость и смысл своей жизни».

Мы можем, конечно, усомниться в том, что только сейчас секретарь обкома, подобно просветленному инженеру Рейту из «Глюкауф», «как никогда, понял все». Надо предполагать, что он понимал это и раньше.

Но это не просто ляпсус. Все это — следствие какой-то определенной концепции, в результате которой мысль Безбородова звучит не как открытие смысла жизни и счастья строителя социализма, а как утешение себя давно известной истиной.

Попробуйте суммировать ведущие черты созданных Гроссманом образов борцов за счастье, их жизни, попробуйте раскрыть его тезис о счастье, и получится вот что:

«Счастье — в борьбе за созидание социалистического общества. Эта всемирно-историческая борьба требует от каждого бойца и строителя отдачи всего себя, всех своих сил, своей жизни тому делу, которому он служит. То, что твоя личная жизнь не устроена, то, что у тебя нет семьи, нет отдыха, то, что ты несчастен и болен, все это с лихвой искупается той великой целью, к которой ты стремишься и в стремлении и в осуществлении которой — смысл твоей жизни и твоего счастья».

Да, счастье — в борьбе за созидание социалистического общества, единственно гармонического и счастливого общества. Да, эта борьба столь же радостна, сколь ожесточенна и сурова. Да, лучшие представители класса-освободителя отдают ей все свои помыслы, всю свою жизнь. Освобожденное человечество никогда не забудет борцов за социализм, отречшихся от личной жизни ради борьбы за коммунистические идеалы. Оно не забудет тех, чьей семьей была партия, а местом отдыха — тюрьма. Оно не забудет тех, кто погиб на виселицах, на каторге, в тюрьмах, на фронтах гражданской войны. Оно не забудет всецело отдавших себя конкретным делам социалистической стройки и сгоревших на работе Луниных, оно уважает, будет уважать и считать для себя примером настойчиво и самоотверженно руководящих великой стройкой Безбородовых.

Никто не имеет права упрекать писателей, изображающих подобных борцов, за то, что в образах последних присутствует элемент трагического, привнесенный разрывом между целью и средствами и условиями ее достижения, между грандиозностью стремления и человеческими возможностями. Наоборот, внесение этого трагического элемента еще более способствует выразительности образа борца и развитию темы борьбы за счастье. Но мы имеем право упрекать писателя в том случае, если пафос этой борьбы подчеркивается исключительно и только трагическим моментом, конкретизируемым как разрыв между несчастной личной жизнью и счастливой общественной деятельностью или как конфликт между общественными устремлениями и биологическими возможностями человека. Мы имеем право упрекнуть писателя также и в том, что акцентированные им трагические конфликты «уравновешиваются» только умозрительным примирением «жертв» и «идеала».

А ведь именно это и характерно для Гроссмана. Счастье, испытываемое его героями, это — счастье от сознания того большого дела, которое они осуществляют. И только. Это очень много, но этого недостаточно. Если же учесть те способы и ситуации, к которым писа-

тель прибегает при раскрытии своей темы, то может, пожалуй, оказаться, что социализм создается только глубоко несчастными людьми — утомленными, больными, не знающими, что такое отдых, семья, человеческая ласка.

Мы далеки от того, чтобы всерьез приписать Гроссману подобную ерунду. Но со всей определенностью надо сказать, что Гроссману не удалось раскрыть смысл борьбы и счастья нашей эпохи во всей ее полноте и конкретности. Этот вдумчивый и имеющий много хороших задатков писатель несколько абстрагировал тему, приведя ее к общей формуле «счастье—борьба» и разрешая ее посредством столь же абстрактного механического противопоставления личной и социальной судьбы человека.

Да, каждый из нас сочтет счастьем отдать свою жизнь в борьбе за построение социализма. Но это не значит, что мы должны оказаться в положении каких-то религиозных аскетов, отрешающихся от благ земных во имя небесного рая. Это — аксиома. Мы не боремся за какой-то абстрактный идеал. Борьба нашего коллектива за построение социализма — это в то же время борьба за собственную индивидуальную судьбу каждого из нас. И каждое достижение в переделке мира немедленно отражается на характере и судьбе тех, кто его переделывает. Это — тоже аксиома.

Но если это аксиома, то сейчас, когда уже заложен фундамент социалистического общества, она приобретает особое, практическое значение. И это обстоятельство не позволяет ограничивать художественное разрешение проблемы счастья теми мотивами и средствами, к которым у нас часто прибегают писатели, и Гроссман в частности. Мало утешать себя сознанием величия творимого дела и рассматривать счастье как некую абстрактно-социальную категорию, существование которой искупает личные невзгоды составляющих общество индивидуумов.

Маркс в «Немецкой идеологии» говорил о том, что только после пролетарской революции возможно подлинное освобождение личности, приходящее на смену той иллюзорной свободе личности, которая существует в классовом капиталистическом обществе. «Только в коллективе получает индивид средства, дающие ему возможность всестороннего развития своих задатков, и, следовательно, только в коллективе возможна личная свобода». Причем подлинная свобода возможна лишь в том общественном коллективе, который призван уничтожить капиталистические отношения и классовое общество, — в пролетарском, социалистическом коллективе. И здесь «при действительной коллективности индивиды добиваются в своей ассоциации и с помощью этой ассоциации также и своей свободы».

В социалистическом обществе не может быть противоречия между личным и общественным. Это противоречие уничтожается не только посредством умозрительных заключений индивида о том, что его личные невзгоды с лихвой искупаются общим благом. Оно уничтожается практически, в самой действительности. Полноценное счастье, подобно подлинной свободе, именно и состоит в действительном совпадении и

взаимном стимулировании личного и общественного. Мы можем утверждать это сейчас не только теоретически, но и практически, исходя из опыта нашей действительности.

Мы уже подчеркивали то обстоятельство, что счастье нашей эпохи конкретно, что проблема счастья является для нас проблемой повседневного конкретно-творимого великого дела строительства социализма. Она практически разрешается не только в общих достижениях нашей страны, но и в достижениях и изменениях индивидуальных личных судеб самих строителей. Без последнего первое было бы бессмысленным.

Помните прекрасные слова из «Большого конвейера» Ильина? «Мы хотим жить полной грудью. Для этого все: и новые заводы, и темпы, и тракторы, и конвейеры. Счастье, выпавшее нам, единственное и неповторимое — это жить, переделывая жизнь, в том числе и все прежние привычки, чувства, настроения».

Основы для того, чтобы «жить полной грудью», уже созданы. Люди нашей страны испытывают это в своей повседневной жизни, в своей общественной практике и личном быту. Это только начало того грандиозного дела, к завершению которого мы будем настойчиво и неутомимо стремиться. Мы не успокоимся на достигнутом, но это начало, начало нового социалистического счастливого общества есть, оно внесло свои элементы в новый строй наших чувств, в наши привычки, в наш быт, в нашу судьбу.

Счастливый сон о социалистическом городе и быте, который видел герой «Я люблю», это — не только сон. Он так же реален в своем воплощении, как и сама биография Авдеенко, как реальна счастливая биография нашей молодой страны. Да, у нас имеются и, вероятно, будут еще существовать «счастливо-несчастные» Лунины, но у нас имеются и люди типа начальника политотдела из эрмлеровских «Крестьян», типа Калманова из «Встречи» Ивана Катаева, Газгана и Бобровникова из «Большого конвейера», типа Кольки Ржанова из «Дня второго». Подлинное счастье — в судьбе и делах этих людей, которых много в нашей действительности, но которых, к сожалению, мало в нашей литературе.

Гроссману кажется, что возможны лишь две вещи: или идеальное, возвышенное счастье, или кусочек душистого мыла. Он боится как бы запах этого мыла не проник в его рассказы о счастье. Писатель прав в том отношении, что имеются пошляки, для которых понятие счастья и зажиточной жизни подменяется и исчерпывается душистым мылом, которые во имя этого мыла готовы «отменить» героизм и трудность борьбы за счастье. Но то, что он противопоставляет этому пошлому идеалу, тоже не может нас устроить, ибо оно не отражает тех качественно новых явлений, которые имеются в нашей действительности. Запах душистого мыла настолько перепугал художника, что атрофировал его обоняние. Это мыло заслонило от писателя нечто более значительное, происходящее в нашей стране, где в разной степени и по-разному люди изменяются, испытывая великое счастье не только от изменения мира, но и от изменения своей личной жизни.

Мы должны бороться со всякими «телячьими восторгами», прорывающимися иногда в нашей литературе и на сцене при изображении «хорошей жизни». Мы должны бороться также и с попытками обходить молчанием элементы трагического, встречающегося на пути к этой жизни. Но вместе с этим мы должны указать, что при трактовке проблемы счастья эта проблема не может быть полностью разрешена, если писатель не учтет тех новых изменений, которые внесены самой жизнью в понятие счастья, в область взаимоотношения общего счастья и личной судьбы, в область взаимоотношения социального и биологического и т. п.

В нашей литературе имеется книга, которая представляет собою исключительный интерес в смысле разрешения ряда вопросов, поставленных в данной статье. Это — книга Николая Островского «Как закалялась сталь».

Она примыкает к серии книг, образующих собою одну из особенностей советской литературы. Это — книги, имеющие двойной интерес: как произведения искусства, абстрагированные от конкретной биографии автора, и как автобиографические произведения, как живые документы о людях нашей страны. В то же время раздельно эти обе стороны не могли бы существовать: искусство питается здесь биографией, а биография становится фактом искусства. Но рассматривая роман Островского как художественное произведение и как биографический документ, мы должны обратить наше внимание еще на одно обстоятельство: книга Островского является не только художественным произведением и не только автобиографическим документом, она является неким действием, поступком человека нашего времени, поступком, вносящим очень многое в понимание сущности нашей действительности, и в частности в разрешение вопроса о счастье.

Герой автобиографической книги Островского — Корчагин — рабочим подростком вошел в революционное движение, активно участвовал в гражданской войне, а после ее окончания — в мирном строительстве. Это — комсомолец-коммунист, всецело отдавший себя революции, страстно ненавидящий старый мир, человек, выросший в борьбе с этим миром за коммунистический строй. Каждую свою мысль, каждый свой поступок он расценивает только в свете этой борьбы.

«Самое дорогое у человека — это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое и мелочное прошлое и чтобы, умирая, смог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире — борьбе за освобождение человечества. И надо спешить жить. Ведь нелепая болезнь или какая либо трагическая случайность могут прервать ее».

«Нелепая болезнь» не дала ему возможности жить и бороться так, как он этого хотел. Раны, полученные на фронте гражданской войны, болезни и лишения боевых лет жестоко напомнили о себе. У Островского — Корчагина — отнялись руки и ноги, к тому же он ослеп.

Трагизм этих событий, страшных сами по себе для любого человека, приобретает особую силу, когда несчастье постигло страстного и энергичного бойца.

«Может ли быть трагедия еще более жуткой, когда в одном человеке соединены предательское, отказывающееся служить тело и сердце большевика, его воля, неудержимо влекущая к труду, к вам, в действующую армию, наступающую по всему фронту, туда, где развертывается железная лавина штурма», — пишет Корчагин своему брату.

Но как разрешается эта трагедия у Островского?

Он не отрывается от коллектива, от труда и борьбы. Прикованный к постели, он руководит кружком, воспитывает партийную молодежь и — слепой — пишет книгу, в которую вкладывает всю страстность своей большевистской природы, книгу, с большой простотой и правдивостью повествующую о кипучей и целеустремленной жизни одного из лучших сыновей нашей страны. Литература, художественное слово стали его новым орудием в борьбе за коммунизм. «Разорвано железное кольцо, и он опять — уже с новым оружием — возвращается в строй и к жизни». Он прибегает к этому единственно доступному ему оружию для того, чтобы быть активно полезным обществу, для того, чтобы показать молодежи смысл и образец борьбы за идеи коммунизма.

В день опубликования в газетах постановления о награждении Островского орденом Ленина в «Комсомольской правде» появилась его заметка, мужественность и исключительный тон которой как бы конденсируют силу, пронизавшую «Как закалялась сталь». Вот что сказано в этой заметке:

«В наше время даже темная ночь становится пылающим утром. Никогда не мечтал я о таком счастье, как то, что завоевано теперь. Какой неоспоримый пример возможности борьбы и работы, даже в условиях, в каких в буржуазном мире человек гибнет в одиночестве.

...Желания работать у меня много, и я хочу, я даже обязан прожить еще минимум три года, чтобы дать нашему юношеству одну-две родных ему книги. Это очень важно для меня в особенности...

Победа первой книги не может закружить мне голову. Я не зеленый юноша, а большевик, который знает, как далека еще до совершенства и действительного мастерства моя первая книга.

Делаю все, чтоб новое дитя родилось разумным и красивым. Есть для чего жить». («Комс. правда» от 2/X 1935 г.).

Да, «в наше время даже темная ночь становится пылающим утром». Только в нашей стране может это произойти. Если бы тяжелые условия, в которых оказался Островский настигли бы человека в буржуазном мире, он бы погиб или замкнулся бы в своей субъективной «темной ночи».

Известно, что больной Марсель Пруст вынужден был последние годы своей жизни провести в комнате, обитой пробкой. «Я — странное человеческое существо, которое, ожидая, что смерть освободит его, живет с закрытыми ставнями, не знает ничего о мире, неподви-

жен как сова и, как сова, видит немного лишь в темноте». И этот «неврастенический сноб» (по выражению Ромэна Роллана) еще более уходит в себя, создает свой собственный психологический мир, который он противопоставляет реальному миру и малейшее движение которого он описывает с виртуозной скрупулезностью.

Мы не собираемся сопоставлять писателя Островского с писателем Прустом, а «Как закалялась сталь» с «Поисками утраченного времени». Речь идет о судьбах и направлении ума двух реальных людей, попавших в одинаковое положение, но представляющих два мира — старый и новый. Один из них говорит: смысл жизни — в отрешении от действительности, в субъективной иллюзии, создаваемой искусством. Второй говорит: смысл жизни — в реальной действительности, в реальном созидательном творчестве, в борьбе со всем коллективом за коммунизм. И для него книга, искусство — это действие, это оружие в борьбе. «Счастье жить» — так озаглавлена приведенная выше заметка Островского. Эти слова содержат в себе двойной смысл: «счастье жить» и потому, что живешь для борьбы за человеческое счастье, и потому, что это счастье уже завоевано, что имеются реальные черты этого счастья, давшие возможность такому человеку как Островский продолжать жить и бороться.

Биография Островского взята нами не как литературное явление, а как живой пример из нашей действительности. Трагедия, постигшая Островского, затмевает все те трагические элементы, которые присутствуют героям Гроссмана. И на примере жизни и борьбы Островского эта трагедия так же, как и вопрос о счастье, разрешается сложнее и правильнее, чем в литературе.

Подлинный социалистический коллективизм и пролетарский гуманизм, проявляющийся в самых разнообразных формах взаимоотношения коллектива и отдельного человека, мощь нашей страны, способной предоставить человеку любые условия для его развития и деятельности, все это не только ведет к установлению гармонии между личным и общественным, но и помогает преодолеть биологические преграды, стоящие на пути к человеческому счастью.

У Гроссмана имеются предпосылки для художественного разрешения этих проблем. Ему нужно только поглубже проникнуть в них, в первую очередь шире и правильнее поставить вопрос о личном и общественном, разрешить этот вопрос, исходя из конкретной практики нашей действительности. Эта действительность должна помочь Гроссману и другим молодым писателям пересмотреть многие литературные традиции и образы.

Романтика в книгах Гайдара

Писать о Гайдаре — значит писать о нашей романтике для детей. И не только потому, что произведения Гайдара романтические, но и потому, что на творчестве Гайдара можно проследить основную линию развития нашей романтической детской книжки.

Средний и старший возраст (10—14 лет), для которого преимущественно пишет Гайдар, это — возраст становления личности, возраст исканий и мечты, возраст романтики.

Внешняя сторона повседневной жизни ближайшей окружающей среды к этому времени хорошо знакома ребятам. Они стремятся осмыслить окружающую действительность, они обнаруживают усиленный интерес к социальным проблемам, к технике, к психологическим побуждениям людей. Вместе с тем они жаждут расширить рамки своего опыта, заглянуть в какой-то неведомый мир, показать свою самостоятельность, испытать свои нарастающие силы.

Средний и старший школьный возраст, это — возраст увлечения героическими подвигами, возраст великих дерзаний и глубоких переживаний.

Любимая книжка ребят этого возраста — романтическая книжка.

Идя навстречу потребности ребят в романтике, буржуазная детская литература создала огромное разнообразие видов романтической книжки. Всевозможные робинзонады и путешествия по неведомым странам, подвиги и приключения, где не последнюю роль играли покорение диких племен и военная доблесть, исторические романы, овеянные романтикой старины, романтизирование сыска и преступлений, вылившееся в богатую детективную литературу, и сентиментальная повесть, окружающая ложным романтическим ореолом страдание и любовь — такова была та романтическая литература, на которой воспитывались буржуазные дети.

Характерной чертой большинства этих произведений было то, что, давая читателю массу впечатлений и переживаний, давая ему иногда богатый познавательный материал в области естественных наук, они вместе с тем искажали социальную сущность действительности.

Для первых этапов послереволюционной детской литературы характерны такие романтические произведения, как «Красные дьяволята», «Макар-следопыт» и т. п., представлявшие собой попытку вложить новое революционное содержание в старую форму авантюрной повести. Произведения эти искали романтический элемент не в самой действительности, а вне ее. В них выявилось непонимание того факта, что наша романтика для детей должна быть по существу иной, чем романтика буржуазная. Наша романтика должна питаться нашей действительностью, быть романтикой самой действительности.

Наше романтическое произведение не прикрашивает действительность с целью сделать ее красивее и романтичнее. Оно лишь показывает вещи и явления действительности в новом неожиданном аспекте, и от этого ярко выступает невидимая раньше красивая, необычная сторона этих явлений, вскрывается их романтическая сущность. Оно может принимать формы невероятных приключений, фантастической сказки, но в конечном счете это является все же лишь методом показа реальной действительности, методом более полного и глубокого познания ее.

Наше романтическое произведение должно быть эмоционально насыщено, но качество эмоций должно быть совершенно иным, чем в буржуазном произведении.

Над задачей создания для детей романтического произведения, отвечающего этим требованиям, и по настоящее время бьется наша детская литература. Такие произведения, как «Кара-Бугаз» Паустовского, «Салават Юлаев» Злобина, «Пакет» Пантелеева приближаются к типу такой романтики.

Характер романтики в произведениях Гайдара очень разнообразен. Писатель проходит сложный путь развития. Первые произведения Гайдара — «РВС», «На графских развалинах» — чрезвычайно близки по типу к старой приключенческой книжке.

Вышедший в 1926 году «РВС» почти трафаретен.

Добрый командир спасает от порки деревенского парнишку, затем он раненый попадает на сеновал к этому самому парнишке и тот вместе с товарищем выхаживает командира и уведомляет его отряд о грозящей ему опасности. Здесь мы имеем и рыцаря без страха и упрека, защитника слабых и угнетенных, и бандита, воплощающего в себе все отрицательное, и т. д. Есть и чудесное спасение в момент, когда гибель кажется неминуемой, словом, все аксессуары приключенческой книжки старого типа. И если бы не разбивающий этот шаблон талант автора, «РВС» мог бы потонуть в массе писавшихся по тому же трафарету повестей и рассказов.

Еще более трафаретна вышедшая в 1929 году повесть «На графских развалинах» с кладами, бандитами и выслеживающими их ребятами. Здесь еще больше дешевых внешних эффектов, невероятных положений и игры на нервах. В обеих этих книжках мы имеем дело с романтикой внешнего порядка, романтикой обстановки. Эта романтическая обстановка захватывает ребят независимо от идей-

ного содержания произведения и по существу никак не обуславливается им. Принадлежность героев к лагерю красных ничего не меняет. В «РВС» на место красного командира можно было бы поставить, например, доблестного генерала царских войск и ничто по существу не изменилось бы. Повесть «На графских развалинах», это — голая схема, которую можно наполнить любым содержанием.

Прочтя эти две вещи, особенно вторую, можно было бы подумать, что для Гайдара не существует проблемы новой романтики, что он, не задумываясь, пользуется старыми трафаретами.

Но в промежутке между этими двумя книжками в 1927 году выходит его повесть для взрослых — «Всадники неприступных гор», в которой Гайдар объявляет открытую борьбу старой романтике, романтике сентиментальных фраз, красивых жестов, внешней обстановке.

В первой части повести он разоблачает пошленькую мещанскую сущность этой романтики. Николай, являющийся типичным представителем этой романтики, все время говорит о красоте, о поэзии, о возвышенных чувствах. Но он видит эту красоту лишь в прошлом, в экзотике, во внешне-необычайном и не замечает яркости и романтической пробивающихся вокруг него ростков новой жизни.

Он любит седобородыми старцами, играющими в шахматы на могиле Тамерлана, и равнодушно проходит мимо сбрасывающей паранджу девушки.

Для него красный плакат на улице восточного города, это — досадный диссонанс. Любимую девушку Риту он мысленно называет «девушкой из кабака», находя красоту именно в этом ее кабацком прошлом.

Он готов с опасностью для жизни карабкаться на скалу за цветком для этой Риты и с горя от несчастной любви к ней пропивает деньги, необходимые ей и заработанные для нее его товарищем.

И все это делается с соблюдением внешнего «благородства» и «красоты».

Таков представитель и защитник старой романтики.

Вторая часть повести посвящена разоблачению внутренней сущности всей этой экзотики и старины, приводящих в восторг романтиков типа Николая.

Автор показывает уголок средневековья, сохранившийся в горах Хефсуретии, показывает во всем блеске, с горными замками, подземельями, рыцарями в кольчугах. Но романтическим ореолом окружены здесь не эти канонизированные атрибуты старой романтической литературы, а как раз те явления, которые предвещают близкое падение этой твердыни средневековья. Героем является не хранитель средневековых традиций Улла, а борющийся за современную жизнь Рум. Аэроплан, пролетающий над средневековыми замками Хефсуретии, воспринимается не как нарушающий средневековый пейзаж диссонанс (подобно тому как воспринимался Николаем в первой части красный плакат на восточной улице), а как

радостный вестник светлого будущего. Аэроплан оказывается романтичнее средневекового замка.

В повести «Всадники неприступных гор» Гайдар разоблачает старую романтику, показывает, что красоту надо искать не во внешней необычности, а во внутренней сущности явлений.

Но, разоблачая сентиментального мещанина Николая и его романтику, автор противопоставляет ему рассказчика¹, являющегося в этой книжке представителем революционно-настроенной богемы, видящего идеал жизни в бесцельном скитании и в бездумном существовании, полном новых впечатлений и случайных встреч, человека, который торопится жить, который в пятнадцать лет попал на фронт, а в двадцать — в психиатрическую лечебницу, человека, для которого повседневная жизнь это — «сонный покой размеренной по часам жизни и спокойное тиканье поставленного на восемь утра будильника», т. е. сплошная скука и проза.

Такой герой, не удовлетворенный обычной жизнью, ее внутренней сущностью, тоже должен искать чего-то необычайного, чего-то сногшибательного, он не может еще освободиться от романтики внешних эффектов. Он видит романтику аэроплана, но лишь на фоне средневекового замка.

Наиболее свободна от всей устаревшей романтической бутафории книжка Гайдара «Школа», вышедшая в 1930 г.

«Школа», это — автобиографическая повесть времен гражданской войны. Герой ее — 15-летний мальчик Борис Гориков, вначале одурманенный красивыми патриотическими фразами и воспринимающий как позор бегство своего отца с империалистического фронта, постепенно избавляется от этого дурмана, попадает к большевикам и отправляется на гражданский фронт воевать «за светлое царство социализма». Но, отправляясь на фронт, он еще очень смутно представляет себе и это «царство», и врага, и войну. Он полон обо всем этом прежних романтических представлений. И вот в процессе борьбы, на собственном горьком опыте через целый ряд тяжких ошибок ему приходится убеждаться в ложности всех этих представлений, он освобождается от романтической шелухи, мешающей борьбе и жизни. Путем противопоставления подлинно революционного героя, старого шахтера Чубука, удалому разведчику Феде Сырцову автор показывает настоящую романтику революционной борьбы и революционного дела.

Яркое изображение эпохи, тщательно и любовно выписанные образы людей, с промадным разнообразием характеров, мелких индивидуальных черточек, привычек, интонаций, большая психологическая правдивость и обоснованность их поступков и глубокий анализ переживаний героя — качества, которые делают «Школу» настоящим реалистическим произведением и вместе с тем это же произведение является одним из удачнейших образцов романтической повести для ребят.

¹ Повесть носит автобиографический характер.

Характерной чертой «Школы» является ее эмоциональная насыщенность. Герой книжки Борис Гориков живо, эмоционально реагирует на события, на поступки окружающих, глубоко переживает свои ошибки и промахи. Герой этот — обыкновенный 15-летний мальчик, и его чрезвычайно правдиво и просто переданные переживания близки и понятны ребятам. Показ этих переживаний никогда не превращается в «Школе» в самоцель. Первым планом всегда ярко дается событие, а затем переживание героя, как законная реакция на него. Благодаря этому эти переживания без громких фраз затрагивают читателя, воспринимаются им как свои. Читатель живет жизнью героя, проходит ту же школу, что герой, научается отличать подлинную романтику революционной борьбы от романтики красивой фразы.

Романтика здесь не является гарниром или приправой к этой действительности, а органически вытекает из нее и сливается с ней — это романтика самой действительности, романтика эпохи гражданской войны, полно пережитой и прочувствованной автором. Но Гайдар не мог удовлетвориться показом одной этой эпохи. Вспомним как презрительно относится он во «Всадниках неприступных гор» к Николаю, грезящему о 19-м годе и автоматически бывшему из партии в 22-м. С какою горечью говорит автор в том же произведении о своем товарище курсанте, который считает революцию погибшей и видит романтику борьбы только в прошлом. Гайдар понимает, что борьба не кончилась, а лишь приняла иные формы, и стремится показать романтику этой новой формы борьбы, показать романтику периода коллективизации, социстроительства, дать романтику сегодняшнего дня, и именно романтику детской жизни сегодняшнего дня.

Так возникают его последние произведения: «Дальние страны». «Четвертый блиндаж» и, наконец, повесть «Военная тайна». Эти три совершенно различные произведения имеют одну общую черту. Во всех них в мирное детское существование героев вторгается какое-нибудь событие, напоминающее о кипящей вокруг борьбе, делающее их участниками этой борьбы. Именно борьба и участие в ней ребят составляют романтический элемент всех трех произведений.

Герои всех этих книг — обыкновенные советские ребята, показанные в повседневной обстановке, с их жизнью, полной мелких ребячьих интересов, с их играми, ссорами, шалостями и затеями, вдруг становятся участниками каких-то важных событий, которые заставляют их совсем по-новому взглянуть на мир, осознать себя как участника кипящей вокруг них борьбы, осознать свою принадлежность к революционному лагерю, почувствовать романтику нашей эпохи.

Задача автора состоит в том, чтобы заставить читателя проделать этот путь вместе с героями книги.

Но, верно наметив цель, верно поняв романтическую сущность жизни наших ребят, Гайдар не умеет выявить все многообразие форм

проявлений этой романтики. Он как будто замечает ее лишь там, где борьба и участие в ней ребят принимают наиболее открытые формы, там, где в ход пускается оружие, где льется кровь.

В талантливо написанном небольшом рассказе «Четвертый блиндаж» романтическим элементом является воспоминание Нюши о героической гибели ее отца на гражданском фронте, в «Дальних странах» центральным романтическим событием является убийство председателя колхоза, в «Военной тайне» — убийство Альки, воспоминание о гибели матери Альки и раскрытие Владиком преступления, совершенного на стройке.

«Дальние страны» являются одним из наиболее талантливых произведений Гайдара.

Автор показывает жизнь ребят на тихом лесном разъезде, их мечты о неведомых дальних странах, куда проносится, не останавливаясь, скорый поезд. Он пишет о том, как дальние страны со всей романтикой, о которой мечтали ребята, сами пришли к ребятам в лесную глушь, перевернули и преобразили всю их жизнь.

Его герои Васька и Петька настолько типичны, их поступки и переживания так характерны и психологически обоснованы, что они воспринимаются совершенно как живые ребята, которых хорошо знаешь, много раз встречал.

Взять хотя бы такой разговор об арифметике:

«— Хочешь, я тебе сейчас задам арифметику? Ну вот, ловили мы с тобой рыбу. Я поймал десять рыб, а ты три рыбы. Сколько мы вместе поймали?»

— Что же это я как мало поймал! — обиделся Васька. — Ты десять, а я три. А помнишь, какого окуня я в прошлое лето выудил? Тебе такого и не выудить.

— Так ведь это же арифметика, Васька.

— Ну и что ж, что арифметика? Все равно мало. Я три, а он десять. У меня на удилще поплавок настоящий, а у тебя пробка, да и удилще-то у тебя кривое...

— Кривое? Вот так сказал! Отчего же это оно кривое? Просто скривилось немного, так я его уже давно выпрямил. Ну ладно, я поймал десять рыб, а ты семь.

— Почему же это я семь?

— Как почему? Ну, не клюет больше, вот и все.

— У меня не клюет, а у тебя почему-то клюет. Очень какая-то дурацкая арифметика.

— Экий ты право, — вздохнул Петька. — Ну, пускай я десять рыб поймал и ты десять. Сколько всего будет?

— А много, пожалуй, будет, — ответил, подумав, Васька.

А как хорошо сделана сцена, где Васька «поет»:

«Он походил молча, выпил воды и тихонько запел песню. Он запел ту, которую слышал летом от приезжих комсомольцев, о том, как под частыми разрывами премучих гранат очень героически сражался отряд коммунаров. Собственно петь ему не хотелось, и

пел он с тайной мыслью, что мать, услышав его пение, поверит в то, что горло у него уже не болит, и отпустит на улицу.

Но так как занятая на кухне мать не обращала на него внимания, то он запел погромче о том, как коммунары попали в плен к злобному генералу и какие он готовил им мученья.

Когда и это не помогло, он во весь голос запел о том, как коммунары, не испугавшись обещанных мучений, начали копать глубокую могилу.

Пел он не то, чтобы очень хорошо, но зато очень громко, и так как мать молчала, то Васька решил, что ей понравилось пение и, вероятно, она сейчас же отпустит его на улицу.

Но едва только он подошел к самому торжественному моменту, когда окончившие свою работу коммунары дружно принялись обличать проклятого генерала, как мать перестала громыхать посудой и просунула в дверь рассерженное и удивленное лицо.

— И что ты, идол, разорался! — закричала она. — Я слушаю, слушаю... Думаю, или он с ума спятил? Орет, как Марьин козел, когда заблудится.

Обидно стало Ваське, и он замолчал. И не то обидно, что мать сравнила его с Марьиным козлом, а то, что понапрасну он только старался и на улицу его все равно сегодня не пустят».

Такое же глубокое знание детей, та же любовь к ним чувствуются в образах других ребят, не являющихся основными героями произведения.

Дети убитого председателя колхоза — Пашка и Машка, как бы вскользь показанные автором, производят неизгладимое впечатление.

Образы этих детей глубоко и искренно трогают читателя, возбуждают какую-то активную жалость, вызывают желание что-то сделать для них, защитить, помочь.

И через эту активную жалость к ним автор внушает своим героям, а вместе с ними и читателю, симпатию к пропавшему председателю, уверенность, что он не мог украсть общественных денег.

Этот сложный литературный прием использован Гайдаром с большой тонкостью и тактом.

Хорошо дан Гайдаром и момент вторжения дальних стран в сонную тишину глухого угла:

«Дальние страны, те, о которых так часто мечтали ребяташки, ту же и ту же смыкая кольцо, надвигались на безымянный разъезд № 216.

Дальние страны с большими вокзалами, с огромными заводами, с высокими зданиями были теперь где-то уже не очень далеко.

Еще так же, как прежде, пронеслся мимо безудержный скорый, но уже останавливался пассажирский сорок второй и почтовый двадцать четвертый.

...Васька остановился там, где еще совсем недавно стояла их старая будка.

Угадывая ее место только по уцелевшим столбам шлагбаума, он подошел поближе и, глядя на рельсы, подумал о том, что вот эта блестящая рельсина пройдет теперь как раз через тот угол, где стояла их печка, на которой они так часто грелись с рыжим котом Иваном Ивановичем, и что если бы его кровать поставить на прежнее место, она встала бы как раз на самую крестовину, прямо поперек железнодорожного полотна».

Здесь ярко показано, как вторгшаяся новая жизнь вдребезги рушит все старое, как на месте глухого, тихого разъезда возникает новый неведомый мир, та таинственная дальняя страна, о которой мечтали ребята. Это — подлинная романтика строительства, и эта романтика органически и естественно входит в жизнь героев.

Но в теме строительства Гайдара, повидимому, трудно было найти для своих маленьких героев какую-то активную роль, без которой почти невозможно сильно, эмоционально захватить читателя. Правда, эта роль как будто бы сама напрашивается, и Гайдар очень близко подходит к разрешению этой задачи. Ребята у него принимают участие в геологической разведке в поисках сырья для алюминия. Но для показа этого автор почему-то не находит ни образов, ни живых слов, а дает лишь сухое лаконичное описание.

Гайдар словно не чувствует, сколько необычайного, сколько здорового романтики кроется для ребят в этой работе. Он проходит мимо нее и отправляется на поиски необычайного в другую сторону.

Он вводит колхоз и убийство председателя, а одному из ребят предоставляет открыть это убийство.

Вокруг этого события концентрируются все эмоциональные моменты повести, все переживания героев.

Между тем жизнь и борьба колхоза, из которого автор черпает романтику, остаются для героев книги чем-то внешним, не сливаются с их жизнью. И создается впечатление, что романтика здесь не вытекает из самой сущности жизни героев книжки, а лежит где-то вне ее, зависит от случайных обстоятельств, что за ней надо все же идти в какие-то «страны», хотя и не такие дальние, как полагали ребята.

Романтический элемент последнего произведения Гайдара «Военная тайна» вопреки желанию автора тоже оказывается где-то за пределами той действительности, в которой живут его герои.

Герои эти, находящиеся в пионерском лагере «Артек», целиком погружены в свои мечты и переживания.

Шестилетний Алька, сын убитой в кишиневской тюрьме румынской коммунистки, мало и очень сдержанно говорит о своей погибшей матери, но за его немногими словами, за его молчанием чувствуется упорная, настойчивая, всецело поглощающая его мысль, мечта о революционном подвиге.

Приехавший из Польши пионер Владик вспоминает, как была схвачена жандармами его сестра, мечтает, как хорошо было бы, натершись волшебным порошком, стать невидимкой, пробраться за границу, перебить часовых, освободить заключенных.

Жизнь лагеря кажется ему пустой и скучной, он бегаёт от костров и сборов, ищет романтических приключений.

18-летняя комсомолка, пионервожатая Натка, мечтает стать летчиком или капитаном дальнего плавания и тяготится навязанной ей работой пионервожатой.

В начале книжки автор вступает в прямую полемику с Наткой, как некогда с Николаем во «Всадниках неприступных гор».

Натка в разговоре со своим дядей противопоставляет скучную работу пионервожатой романтическим подвигам на фронте:

— Ну вот, например, когда грянула гражданская война, взяли бы тогда тебе и сказали: не трогайте, Шегалов, винтовку, оставьте саблю и поезжайте в такую-то школу и учите там ребят грамматике и арифметике. Ты бы что? — говорит она своему дяде, командиру Красной армии, и получает ответ:

— А вот однажды сняли меня с отряда, отозвали с фронта. И целые три месяца, в самую горячку, считал я вагоны с овсом и сеном, отправляя мешки с мукой, грузил боченки с капустой. И отряд мой давно уже разбили. И вперед наши давно уже прорвались. И назад наших давно уже шархнули. А я все хожу, считаю, вешаю, отправляю, чтобы точнее, чтобы больше, чтобы лучше.

Автор устами дяди доказывает Натке, что героические поступки можно совершать не только на фронте с саблей в руках, но и в самой будничной обстановке.

То же самое он стремится доказать и Владику, мечтающему о революционных подвигах.

Владик так представляет себе революционную борьбу и свою роль в этой борьбе:

«Ушли бы мы с тобой в горы, в леса. Собрали бы отряд, и всю жизнь, до самой смерти, нападали бы мы на белых и не изменили, не сдались бы никогда. Никогда!»

«...Иногда бы мы с тобой переодевались и пробирались потихоньку в города за приказами. Потом к рабочим... Потом во время восстания бросились бы все мы к городу. Грохнули бы бомбами в полицию, в белогвардейский штаб, в ворота тюрьмы, в дворцы к генералам, к губернаторам. Смелее товарищи! Пусть грохает» (стр. 56).

Желая показать Владику, что в нашей реальной действительности подвиг выглядит иначе, Гайдар отводит мальчику активную роль в разоблачении орудоющей на соседнем строительстве шайки кулаков.

Забравшись в поисках романтических приключений в какой-то подземный ход, Владик находит там шкатулку с украденными кулаками документами и ружье. Он помогает раскрыть преступление и тем самым становится участником подлинной борьбы.

Случайной жертвой этой борьбы становится Алька. Он погибает от руки кулака, который, желая отомстить за арест своего брата, запускает в отца Альки Сергея камнем. Камень попадает в Альку и убивает его наповал.

Борьба, о которой ребята мечтали как о чем-то далеком и прекрасном, оказалось тут же рядом. Враг, который представлялся в

мундире польского жандарма или кровавого палача сигуранцы, предстал перед ними в виде пьяного кулака с камнями.

Романтика всюду вокруг нас, романтикой насыщена вся наша действительность, надо лишь уметь вскрыть эту романтику под серой оболочкой повседневности — вот как будто бы основная мысль автора.

Та же по существу мысль проводилась им во «Всадниках неприступных гор». Но там для утверждения этой мысли Гайдар пользовался методом противопоставления.

Избрав своим героем яркого представителя старой романтики, он нещадно разоблачал его и его понятия о красоте, смеялся над его слепотой, показывал его во всей его неприглядности.

В «Военной тайне» Гайдар прибегает к другому методу. Герои «Военной тайны» написаны в положительных тонах. Автор любит их, мечтает вместе с ними и вместе с ними грустит о несбыточности их мечтаний.

Такое положительное отношение автора к Владике и Альке понятно. Ребята, мечтающие о революционных подвигах, хотя бы и самых фантастических, остаются хорошими советскими ребятами даже в том случае, когда они, как Владик, попадают впросак.

Но, Натка! Как мог Гайдар не узнать в Натке своего старого врага Николая, изменившегося в соответствии с новыми условиями.

Натка совершенно так же, как Николай, видит красоту только в чем-то из ряда вон выходящем, сногсшибательном и не замечает ее в подлинной жизни, в реальной действительности.

Когда старший вожатый спрашивает Натку, почему ей вздумалось рассказывать ребятам именно сказку, а не что-нибудь про «настоящее», например, о пионере, предотвратившем крушение поезда, — Натка отвечает:

— Рассказывала уже. Ну, говорят, шел, ну, увидел, что у рельсы гайка развинтилась, ну, побежал и сказал сторожу. Это что! Так и каждый из нас обязательно сделал бы. А ты вот послушай. «Заковали Мальчиша в тяжелые цепи. Посадили Мальчиша в каменную башню. И помчались спрашивать: что же теперь Главный Буржуй прикажет с пленным Мальчишем делать?»

«Сказка о Мальчише-кабальчише» и «военной тайне», эта патетическая декламация, кажется ей романтичнее, ярче и интереснее живой, реальной действительности.

Натка так же, как Николай, мечтает о великих делах и оплакивает свою судьбу, предназначившую ей будничную роль.

Поглощенная своими личными переживаниями, Натка совершенно не замечает, что творится с порученными ей попечению ребятами. Она не замечает, что Владик и Толька удирают из лагеря, не замечает странного поведения Владика за обедом, остается в стороне, когда Владика «выставляют» из-за стола. А когда по ее недосмотру случается несчастие (Толька вывихнул руку), она не умеет найти человеческого языка для того, чтобы расспросить Владика, как все случилось, а почти с первых же слов начинает грозить и ругаться.

Она так же, как Николай, пропивающий чужие деньги, лишена всякого чувства ответственности, сознания своих элементарных обязанностей.

Чрезвычайно характерен в этом отношении эпизод с купанием Владика.

Натка застаёт его в воде. Купаться в одиночку пионерам строго запрещается, так как это опасно. И вот она не находит ничего лучшего, как, гневно окликнув его по имени, погрозить ему пальцем и затем, махнув рукой, исчезнуть, оставив ребенка в море.

И вот эта-то героиня пользуется горячей симпатией автора, ее размышлениями и переживаниями наполнена вся книжка и именно ее глазами, несмотря на видимость полемики, смотрит автор на окружающую действительность.

Как это ни странно, но дело обстоит именно так.

Правда, формально, в конце книги Натка признает свои ошибки.

Пребывание в «Артеке» заставляет Натку иначе взглянуть на дело, увидеть за этими мелочами сущность работы вожатого — возвращение борцов, и в конце повести Натка уже не завидует ни летчикам, ни капитанам.

«... Она думала о том, что вот и прошло детство и много дорог открыто.

Летчики летят высокими путями, капитаны плывут синими морями, плотники заколачивают крепкие гвозди, а у Сергея на ремне сбоку повис наган.

И ей сейчас не было завидно...».

Но что собственно увидела Натка в «Артеке», какие стороны действительности вскрыл перед ней и читателями автор? Под влиянием чего произошла в ней эта перемена?

Автор прямо отвечает: «Потому что она теперь по-иному понимала холодноватый взгляд Владика, горячую голову Иоськи, упрямую хватку Баранкина и смелые нерусские глаза погибшего Альки. И она знала, что все на своих местах и она пока тоже на своем месте».

Иначе говоря, она увидела в них не просто ребят, а пионеров, маленьких борцов. Но читатель принужден верить здесь на слово Гайдари и Натке, так как ему-то автор этих пионеров и борцов почти не показал. Баранкин, о котором здесь упоминается, набросан как-то вскользь, несколькими беглыми штрихами и совсем в ином свете, чем он представляется по этой заключительной характеристике.

Даже при самом внимательном подходе у Баранкина не обнаруживается никакой «упрямой хватки», а скорее забавное, неуклюжее деревенское простодушие. Читатель знакомится с Баранкиным на стр. 15-й в момент, когда тот растерянно оглядывается, не понимая, кто кинул в него огрызком яблока. Потом (стр. 31) ребята смеются над той обстоятельностью и охотой, с которой он сообщает всевозможные сведения о себе и своем хозяйстве. Затем дан рассказ

Баранкина о том, как он неудачно играл в эстафету со спутанными мешком ногами и сырым яйцом на ложке, а ребята смеялись над ним (стр. 33). И, наконец, звеньевой Иоська ругает Баранкина за то, что он, окрашивая танк для праздника, измазал краской весь галстух и так явился на праздник.

Вот и все о Баранкине. Где же тут «упрямая хватка». Где же Баранкин-пионер?

Гайдар отлично понимает, что надо отразить именно эту пионерскую сущность и компенсирует отсутствие соответствующего образа следующим сухим протоколом, отмечающим деятельность Баранкина в колхозе до поездки в лагерь: «Это и был тот самый пионер Тамбовского колхоза Баранкин, которого послали в «премию» за то, что он во время весеннего сева организовал походный ремонтный фильтровальный завод. Все оборудование этого завода умещалось на ручной тележке и состояло из двух лоханей, одного решета, трех старых мешков, двух скребков и кучи тряпок. И, выезжая в поле за тракторами, этот ребячий завод фильтровал воду для моторов и во время стоянок очищал тракторы от грязи» (стр. 23).

Гораздо удачнее попытка обрисовать пионерский облик звеньевого Иоськи. В конфликте с Владиком Иоська проявляет большую выдержку и дисциплинированность:

«Владик неосторожно похлопал по заправленной в трусы безрукавке. Неполный спичечный коробок громко брякнул, и звеньевой Иоська разом обернулся.

— Ты зачем спички взял? Нехорошо! Брось, Владик.

— А тебе что? — испуганно прошипел Владик. — Какие спички?

— Звено, Владик, ударное, а у одного галстух в краске, у другого спички спрятаны... Брось лучше. Стыдно. Да чего ты грозишься? А то не посмотрю, что товарищ, и скажу вожатой.

— Ну и говори... Провокатор!

Иоська отшатнулся. Доброе веснушчатое лицо его перекосилось. Губы дернулись, кулаки сжались. Но в это же самое мгновение снизу от главного штаба взвилась сигнальная ракета — «всем сбор». И от фланга к флангу раздалась громкая команда: «Внимание!» Если бы это был не Иоська, а кто-либо другой, то, вероятно, несмотря на сигнал, несмотря на команду, драка в строю была бы неминуема, и позор надолго лег бы на всю третью смену четвертого лагерного отряда.

Но Иоська сразу опомнился, тяжело задышал и, медленно разжимая кулаки, стал в строй.

Но один Иоська, как бы хорош он ни был, не может заменить собой целого лагеря и произвести такой переворот во взглядах Натки.

Если Натка все же обязана своей перестройкой именно Иоське, — надо было как-то оттенить этот момент, четче показать характер их взаимоотношений.

Кроме этих пионеров в повести фигурируют совершенно безличным подполосок Владика Толька, ябедник Карасиков и ловкая, веселая

башкирка Эмине. Все это очень милые, славные ребята. Гайдар очень любит их, но не умеет показать в них как раз того основного, что делает их не просто хорошими ребятами, а пионерами, того, что должно было заставить Натку пересмотреть свой взгляд на работу вожатого.

В жизни лагеря Гайдар тоже не умеет выявить того основного, что отличает пионерский лагерь от всякого другого детского коллектива, того, что составляет романтику лагерной жизни, т. е. опять-таки того, что могло переубедить Натку. Собственно показа лагерной жизни прославившегося на всю страну «Артека» в повести совсем нет. Гайдар проходит мимо всей лагерной жизни, набрасывая вскользь лишь отдельные, подмеченные на ходу сценки. Многие из этих сцен написаны живо, красочно, весело, но они остаются отдельными, талантливо набросанными зарисовками, не создают целостной картины жизни лагеря.

Лагерь в целом служит как бы фоном, на котором разворачивается сюжет, но вся сюжетная линия идет мимо лагеря.

Автор протокольно отмечает, что происходит в лагере, чтобы сейчас же перейти к развернутому показу событий, происходящих с тем или иным из его героев, находящимся в это время большей частью совсем в другом месте.

«Сразу после ужина весь санаторный отряд ушел с Ниной на нижнюю площадку, где затевались игры», сообщает автор. Но читателю не суждено увидеть этих игр, так как Натка не пошла с ребятами. «Натка прошла к себе в комнату, распечатала письмо, из которого выпал потертый и почему-то пахнувший керосином фотоснимок». Затем Натка на двух страницах рассматривает этот снимок и завидует Верке.

Или:

«В этот день из-за подготовки к костру перепутались и разорвались все звенья, певцы ушли в хоровой кружок, гимнасты на спортивную площадку, танцоры — в клуб».

Но автор не идет с читателем ни в одно из этих мест. Вся эта подготовка к костру нужна ему лишь затем, чтобы создать благоприятную обстановку для незаметной отлучки его героев из лагеря: «И, пользуясь этой веселой суматохой, никем не замеченные двое ребят скрылись незаметно из лагеря». Затем следует описание приключения этих ребят — Владика и Тольки — вне лагеря.

Желая показать романтическую жизнь наших ребят, Гайдар правильно сделал местом действия своей повести «Артек», но характер избранных им героев, которые не живут жизнью лагеря, не находят в ней ничего интересного и достойного внимания, лишил его возможности показать этот лагерь.

Стоило ли избирать местом действия своей повести «Артек», чтобы потом в продолжение всей книжки бегать от этого лагеря, показывать все, что угодно, кроме него, а к лагерю возвращаться лишь затем, чтобы отметить вскользь, что там все идет своим чередом, все очень хорошо и благополучно.

Но ведь в одном этом благополучии никакой романтики нет, а того нового и необычайного, что составляет романтическую сущность «Артека», Гайдар не показал.

Поэтому становится понятным постоянное стремление Владика удрать из этого лагеря, становятся понятными и мечты Натки о какой-то иной работе, более связанной с жизнью и борьбой.

Становится понятным и стремление самого Гайдара, подобно Натке к Владiku, найти романтику в другом месте.

Через воспоминания и мечты Владика и Альки он привлекает романтику нелегальной революционной борьбы. Он вводит людей, сражавшихся на фронтах гражданской войны (Сергей, Гитаевич, дядя Натки). Он вводит сказку о «Мальчише». Наконец, он вводит строительство и борьбу с кулаками и вредителями и в эту борьбу вовлекает героев повести.

Никто не станет отрицать не только законности, но и чрезвычайной ценности всех этих видов романтики.

Но бывшие участники гражданской войны превращаются у Гайдара в настоящем в ничем не замечательных, а порой даже и туповатых людей — Гитаевич, Шегалов. (Вспомним разговор Сергея с Гитаевичем в санатории и разговор Шегалова с Наткой и Сергеем в автомобиле). Вся романтика их вместе с подвигами осталась в прошлом.

Но сказка о «Мальчише», совершенно лишенная каких бы то ни было реалистических элементов, связывающих ее с действительностью, представляет собой просто набор звучных революционных фраз.

Итак, романтика в мечтах о революционной борьбе, романтика в воспоминаниях о нашем героическом прошлом, романтика в красивой революционной фразе.

А в реальной действительности, в нашей сегодняшней действительности, в детской жизни сегодняшнего дня?

Гайдар очень хочет найти романтику в этой современной детской жизни. Он ищет ее в «Артеке».

Но, по вине ли автора, не сумевшего разглядеть этой романтики, или по вине вожатых типа Натки, внесших в лагерь свою скуку и неудовлетворенность, в «Артеке» никакой романтики не оказывается.

Тогда Гайдар отправляется за ней на стройку, где работает отец Альки, Сергей.

Пользуясь этими родственными связями, подкрепленными упоминанием, что работы производятся с целью снабжения лагеря водой, автор на живую нитку пристегивает эту стройку к лагерю.

Конечно, показать жизнь и борьбу этой стройки автору не позволяет композиция произведения, так как эта стройка, по существу, не имеет никакого отношения к героям повести.

Да ведь автор и идет туда не за тем, чтобы показать жизнь, труд, борьбу, а лишь за тем, чтобы найти там что-нибудь этакое особенное, романтическое.

Но на стройке в наличии имеется лишь парочка кулаков, занимающихся, главным образом, обсчитыванием рабочих. Стройка маленькая и настоящими вредителями или бандитами не располагает.

Ну, да ладно, при подходящем гарнире сойдет и это.

И вот начинается изготовление романтического соуса.

Шкатулку с украденными документами, которую предстоит найти Владiku, кулаки прячут в подземный ход под какой-то разрушенной башней. Туда же для вящего эффекта помещается ружье.

Вот какими романтическими декорациями обставляется случайная находка Владика.

Ведь надо же автору как-нибудь убедить Владика и читателя, что это и есть романтика.

Но Владик не убеждается. Владик даже не подозревает, что он сделал какое-то важное открытие, не находит нужным сообщить об этом кому бы то ни было и рассказывает Сергею о овсей находке (ружья, а не шкатулки) так сказать к слову, случайно...

Стреляя в тире, Владик взялся выбить 40 очков, но на третьем выстреле, оглянувшись, он увидел Дягилева и, узнав в нем человека, притавшего ружье, взволновался и промахнулся подряд два раза. После этого у него с Сергеем происходит такой разговор:

— Это кто к вам сейчас подходил?

— Сейчас? Это — старший десятник. А что он тебе, Владик?

Владик запнулся.

— А если он десятник, то зачем он ружья прячет? Зачем? Из-за него мы с Толькой нечаянно чуть вас не убили. Из-за него Толька сшибнул себе руку. Из-за него я сейчас промахнулся. У меня три патрона — 30 очков. Вдруг? Вижу... Что? Кто это? Откуда? Конечно, раз сорвал... Сорвал два, а если сразу обернулся, то и все пять сорвал бы. Разве я его тут ожидал.

— Постой, постой, да ты не кричи, — остановил Владика Сергей. — Кто меня убил? Какое ружье? Кто прячет? Поди сюда, сядь.

Они сели на камень». И т. д.

Центр тяжести рассказа Владика не в разоблачении Дягилева. Его главным образом беспокоит неудачный выстрел в тире.

Да и иначе и не могло быть. Ведь Владик и не подозревал о существовании Дягилева, в глаза не видал стройки, понятия не имел о происходящей там борьбе. Здесь нет никакого подвига, никакой заслуги. Сознательный поступок подменен простой случайностью. Роль Владика в действительной жизни сводится на-нет. Что она по сравнению с романтическими мечтами?

Владик мечтал о героических революционных подвигах, о романтике революционной борьбы, а Гайдар предлагает ему удовлетвориться романтикой счастливой случайности, заимствованной из старой приключенческой литературы вместе с полуразрушенными башнями, подземелиями, случайно найденными кладами.

Открытие Владика внутренне ничем не обуславливалось, оно было делом простой случайности.

Точно так же ничем не обуславливается и гибель Альки.

Камень, от которого погиб Алька, предназначался не ему. Алька погиб случайно, и гибель его бессмысленна, как всякий несчастный случай.

Она не вытекает ни из характера Альки, ни из развития сюжета.

Гайдар убил Альку по тем же мотивам, по которым авторы многочисленных трогательных книг убивали своих героев. Алька погиб по той же причине, что и Ева в «Хижине дяди Тома», что девочка Красное-Солнышко в рассказе Горбунова-Посадова.

Они гибли затем, чтобы до слез растрогать читателя.

Вот почему гибнет Алька, и гибнет не зря.

Страницы, где изображены гибель Альки и его похороны, многие читатели оболюют, вероятно, слезами. И это неплохо.

Трогательная книжка так же нужна нашим ребятам, как и веселая. Наши ребята бывают часто слишком большими резонерами и надо воспитывать их чувства, всю сложную многообразную гамму человеческих чувств.

Но, стремясь усилить впечатление от гибели Альки, автор несколько перестарался. Он слишком расписал и приукрасил переживания своих героев.

Вот как описан момент, когда Сергей увидел убитого Альку:

«Очевидно, что-то случилось, потому что в одно и то же мгновение он увидел тяжелые плиты тюремных башен, ржавые цепи и смуглое мертвое лицо Марицы... А еще рядом с башнями он увидел сухую колючую траву, и на той же траве лицом вниз и с камнем у виска неподвижно лежал «Всадник первого октябрьского отряда мировой революции», такой малыш Алька». А ощущения Натки описаны так: «...И очевидно опять что-то случилось, потому что пораженная Натка отступила назад, подошла снова и, заглянув Альке в лицо, вдруг ясно услышала далекую песенку о том, как плыл голубой кораблик».

Здесь много надуманного и слишком много внешней красоты. Когда в «Школе» расстреливали Чубука и он, приняв Бориса за предателя, поглядев на него, плюнул, Борис не слышал никакой песенки. Гайдар никак не расписывал и не украшал его переживаний, но дал такую яркую, правдивую картину этого момента, что читатель без всяких красивых фраз почти так же глубоко, как Борис, ощутил весь ужас положения, всю несправимость ошибки.

В «Военной тайне» Гайдар идет по линии подмены образа красивой фразой.

Вместо того, чтобы непосредственно, ярко показать читателю явления, послужившие причиной переживаний героя, и тем вызвать и в нем аналогичную реакцию, автор занимается размазыванием и расписыванием самих этих переживаний, зачастую ничтожных и мелких.

Вспомним многочисленные страницы, посвященные в книжке оплакиванию Наткой своей судьбы, зависти Натки к Верке и всем переживаниям Натки по отношению к Сергею.

Все это создает некоторую слащавость, культивирует эгоцентризм, роднит «Военную тайну» с теми образцами старой детской литературы, в которых культивировались всевозможные переживания героев.

Все герои этой повести живут вне действительности, в мире своих переживаний и мечтаний.

Подлинная романтика в «Военной тайне» лежит вне нашей современной действительности. Она — в мечте, в сказке, в нашем героическом прошлом, она в мечтах и переживаниях героев. Эту романтику автор дает с подъемом, находит для показа ее слова и образы, и наша действительность в его показе оказывается обесцвеченной и скучной. Вследствие этого в «Военной тайне» мечта противопоставлена действительности.

Но наше романтическое произведение тем и отличается от буржуазного, что оно не уводит читателя от действительности, а вскрывает романтические стороны самой действительности, не выхватывает из этой действительности романтических эпизодов и романтических героев, а показывает их как неотъемлемую часть этой действительности.

Гайдар, как и Натка, отлично понимает, что нужно рассказывать и о действительности, но и ему, как ей, эта действительность кажется скучной, и рассказывание о ней он тоже рассматривает как скучную обязанность. В реальной действительности все слишком обычно и буднично.

«Ну, шел... Ну, увидел, что у рельсы гайка развинтилась, ну, побежал и сказал сторожу». Так же приблизительно получается показ действительности у Гайдара в «Военной тайне». Он так же, как и Натка, понимает важность этого показа, пытается дать этот показ, но и у него, как у Натки, ничего не получается, так как и он не чувствует романтики нашей «повседневной жизни».

В начале статьи мы говорили, что на творчестве Гайдара можно проследить путь развития нашей романтической детской книжки. Переход от романтики внешних эффектов к выявлению романтических элементов в самой действительности, уменьшение значения, придаваемого внешней показной стороне этой действительности, и постепенный переход к выявлению романтической сущности повседневных с виду явлений — таков путь нашей романтической детской книжки.

Гайдар дошел до последнего этапа этого пути.

Он создал «Школу» — произведение, насыщенное подлинной революционной романтикой.

Но в «Школе» он рисует эпоху гражданской войны, эпоху, где романтика лежит на поверхности явлений.

Вскрыть романтику нашей современной действительности, с ее гораздо более сложными формами борьбы, романтику, скрытую в совершенно обыденных с виду явлениях, вскрыть романтическую сущность явлений под обыденной формой оказалось пока не под силу Гайдару.

«Военная тайна» — неудача, но неудача талантливого автора. И поэтому «Военная тайна» все же нравится многим ребятам.

Ребята любят в ней образы Владика и Альки, образы наших современных ребят, сделанные с огромной чуткостью и подлинным знанием детей, необычайно многогранные и жизненные образы детей — мечтателей и фантазеров, но таких мечтателей и фантазеров, которых может дать только революционная действительность.

И Владик, и Алька — ребята-мечтатели, но не только мечтатели. Ни один из них не является олицетворением одной черты — мечтательности. У каждого из них много мелких индивидуальных черточек, делающих их образы живыми, художественно убедительными.

Алька — ласковый и нежный мальчик, всеобщий любимец, уверенный в хорошем отношении к себе всех окружающих и с необыкновенной чуткостью и вниманием относящийся к другим. Когда на Владика обрушиваются всякие беды, Алька не только горячо сочувствует ему, но считает себя обязанным предотвратить могущую произойти несправедливость.

Владик замкнутый, недоверчивый, гордый. Он не только не делится ни с кем, кроме Альки, своими переживаниями, напротив, стремится внешне никак не проявлять их. С нетерпением ожидая письма об освобождении сестры из тюрьмы, он подходит к почтальону последний и, узнав, что письма нет, равнодушно отходит, посвистывая и сшибая хлыстиком верхушки придорожных трав. Он не доверяет окружающим, он настороженно и несколько враждебно относится ко всем, а в особенности ко всякому начальству, хотя бы это был пионервожатый. Он с полным пониманием слова обзывает звеньевого Иоську провокатором, когда тот грозит пожаловаться на него вожатому, и решает, что, «хоть вызывай его сто начальников, он будет стоять молча и пусть думают, что хотят».

Так стоят революционеры на допросе перед жандармами, так будет стоять и он — Владик.

Мечтательность Альки и Владика носит тоже несколько различных характер. В основе мечты Альки лежит грусть по погибшей матери, гордость за ее героизм и стремление с честью умереть, не выдав «военной тайны», как мальчик в сказке, которую он рассказывает Натке.

Владик никогда не думает о гибели. Он думает о победе, об истреблении врагов.

Ребята-читатели любят Владика и Альку потому, что и они любят мечты.

Но наши ребята — не бесплодные мечтатели, а строители будущего. Они любят не только мечту, но и действительность. Нашу яркую, насыщенную романтикой, действительность, забытую и обойденную в «Военной тайне». И нужна им именно романтика действительности, романтика подлинной жизни.

Им нужна романтика «Школы», а не романтика «Военной тайны».

История нашего современника

С ерые ли глаза у него, черные ли, вы видите не цвет его глаз, а их тусклость, злую тоску — серую, черную.

Но это кажется. Он не знает спокойствия. Даже во сне не покидает его страх: смерть, безжалостная, неизбежная, близкая — вот, вот она! Не от раны, не от болезни, от этого страха умрет он.

Нет, не герой он — «централь н ы й г е р о й» современной французской литературы.

О крупных, выдающихся людях, о командирах капиталистического общества нам говорить не придется: буржуазная литература почти не обращается к ним, а если изображает, — превращает их в зауряднейших людей.

Наш — не герой — один из рядовых людей, кадровиков буржуазного общества.

Присмотримся к ним.

1

Начнем с человека вполне зрелого, давно сложившегося, начнем со старика.

Мы посмотрим, как в наши дни Франсуа Мориак, писатель масти-тый, писатель, который сформировался в прошлом, изображает рядового члена буржуазного общества, который тоже сформировался в прошлом.

В современной буржуазной литературе почти невозможно найти то замечательное соединение страстности со стремлением к научной точности, трагизма — с монографичностью, лиризма — с умением обобщать, с историзмом, которое с восхищением нашел Маркс в «Человеческой комедии» Бальзака. Рядом с множеством современных французских реалистов Бальзак, Стендаль, Флобер — не только огромные художники, но и крупнейшие исследователи, ученые. Жюльен Грин слывет «самым бальзаковским» из современных французских романистов. Но где у Грина эта страстность исследователя, это соединение точности с человечностью? Он очень добросовестно и бес-

страстно изображает жизнь как «мертвую природу», находящуюся вне времени и пространства. Не знаешь, действительно ли живые мертвецы перед тобой или просто манекены высшего качества. Вместо обобщения и исторической перспективы — очень обстоятельная опись.

Реализм Жюльена Грина — труп буржуазного реализма.

Обратимся к Франсуа Мориаку, и мы столкнемся с буржуазным реализмом старым, но еще живым.

Тема лучшего романа Мориака — классическая тема буржуазного романа: человек настойчиво борется с обстоятельствами, с трудностями, создает свое благосостояние и...

Робинзон Крузо — юность этой темы, старик Грандэ и Гобсек — ее зрелость, «Клубок змей» Мориака — ее бессильная старость. Голос Робинзона Крузо звучит свежо и сильно: дневник человека, который полон сил и знает об этом, преодолевая трудности. Конечно, перед нами негодичник и за летопись он берется как за гротеск. «С полным беспристрастием, словно кредитор и должник, записываю я все претерпеваемые мной горести и рядом все, что случилось со мной отрадного». Герою Мориака, старому рассудительному адвокату, близок и этот деловой стиль жизни, и этот «приходо-расходный» литературный стиль! «Мерзость старости в том, что она — итог целой жизни, — итог, в котором нельзя изменить ни одной цифры». Тот же дух, тот же стиль, но там — первая страница гротеска, а здесь — последняя. У Дефо — молодость класса, у Мориака — его старость. В Робинзоне жажда движения, работы, жизни — жадность голодного человека. Герой Мориака сыт: все давно сдал под проценты. Роман Мориака до краев полон вялостью, желчностью — нет ни наивности и волнения молодого купца Робинзона, ни мудрости и спокойствия старого Робинзона, который открывает мир — такой интересный, необследованный...

То же произошло с темой.

Робинзон с головы до ног, от меховых сапог до мехового зонта, — здравомыслящий буржуа. «Из всех моих родственников и знакомых я не находил ни одного, кому бы я решился доверить целиком свое состояние, чтобы со спокойной душой уехать в Бразилию, и это сильно смущало меня». В ответ на это признание Грандэ одобрительно кивнул бы: разве можно доверить хоть один франк даже дочери? Богач Гобсек умер с голоду среди страсбургских пирогов. Радость не в использовании богатства, а в самом обладании. Подвижники рантгерского накопления, зубастые аскеты Грандэ и Гобсек, сродни Скупому рыцарю: они поэты стяжательства и скупости. «Деньги могут превратиться в самую драгоценную вещь, в самое большое наслаждение, значит, обладая деньгами, я, скупец-поэт, обладаю всем этим. Не жалейте меня, завидуйте мне».

И вот старость класса и старость одной из главных тем, рожденных этим классом. Герой Мориака, как и Робинзон, только себе самому обязан своим богатством. Неутомимый труженик, прирожденный адвокат, защитник «законных наследников» и обличитель «не-

законных», режиссер бракоразводных постановок, он крепко сросся с верхушкой буржуазного общества и даже внешне сделался в старости похожим на самого Рокфеллера: скелет в цилиндре.

Хрипло, скрипуче подводит он итог своей жизни. Ни личной жизни, ни творческой работы, ни счастья. Классические герои говорят: так и должно быть, обладание богатством заменяет и личную жизнь и все, все на свете. Наш адвокат еще более скуп и недоверчив, чем его предки. Он доверяет только сейфам. Но скупцы-поэты верили: в их богатстве овеществлены все радости мира. А наш адвокат горько улыбается: иллюзия, мираж.

Вы понимаете, что случилось? Стержень темы дал глубокую трещину. Смысл существования, единственное оправдание существования этого классического буржуазного героя в том, что он копит ценности, создает свое благосостояние, влюблен в собственность. Его могущество оказывается иллюзорным. Ни любовь, ни счастье, ни молодость в деньгах не овеществлены. Наоборот, богатство сделало его одиноким и нелюбимым. Его дети — будущие наследники, они улыбаются ему, думая о наследстве. Если бы не их нетерпение, он забыл бы о своем богатстве — так ничтожны в сущности его потребности и настолько слаб в нем поэтический пафос обладания — пафос Скупого рыцаря и Грандэ. Обмануть наследников, сделать так, чтобы им ничего не досталось! Тогда перед смертью можно будет испытать чувство могущества, ощутить животворную солнечную тяжесть своего золота. Иллюзорна эта «отрицательная» ценность богатства.

Как назвать конец карьеры классического буржуазного героя-стяжателя? Воспользуемся словарем Робинзона и нашего бедного адвоката и скажем: банкротство. Вся жизнь оказалась призрачной. Старый адвокат понимает это, и в его последнем, его личном «деле» есть трагизм — трагизм самоотрицания, заставляющий вспоминать о Егоре Булычеве. — «Это — не жизнь».

Герой Мориака — не мелкий образ. Перед нами крупный, типичный для буржуазии характер. Но из чего, кроме злобы, желчности, упрямства, складывается этот крупный характер? Из любви к своей профессии и сознания собственной неполноценности.

Любовь к профессии. Но не та, которую в борьбе с буржуазным обществом утверждают новаторы, изобретатели, художники. Это — типично буржуазная любовь к профессии, когда человек, удовлетворяя спрос, привыкает думать, что удовлетворяет свои личные запросы. Каким поэтом парфюмерии был Цезарь Биротто, покуда ему везло. Как охладел он к своему призванию, когда оказался неудачником. Типичный буржуа, нормальный член общества собственников, любит и считает своим призванием все то, что может принести ему успех. Суть не в «призвании», суть в том, что оно дает. Гобсек — не чудовище, Гобсек — обобщенный, обнаженный, страшный образ типичного буржуазного деятеля, дельца. Деньги — вот призвание Гобсека, вот — цель. Профессия — путь. И адвокатура и рента — путь, и ренту он любит как призвание.

Герой Мориака равно любил и ремесло адвоката, и ренту. Когда он понял, что его богатство — мираж, когда он разлюбил этот мираж, — он оказался без призвания.

Как видите, его любовь к профессии типична. Но личные склонности, личное своеобразие найти здесь нелегко.

Сознание собственной неполноценности. Не в нем ли личное своеобразие адвоката? Ведь в неполноценности и выражается наиболее ярко отсутствие настоящего своеобразия. Свообразие неполноценности «отрицательно» так же, как ценность богатства, выраженная только в том, что можно обмануть наследников. В буржуазной литературе от Достоевского до Дюамеля и Селина сознание собственной неполноценности было отличительной чертой неудачников. Мориак показывает, что это — более широко распространенная классово-типичная особенность; ведь наш адвокат с точки зрения Дюамеля — удачник.

Прибавьте ум острый, но полностью сосредоточенный на злобе, ненависти, прибавьте эту мелкую, желчную ненависть к родным, к миру, рожденную из сознания собственной неполноценности и призрачности прожитой жизни. Вот и весь человек.

Как мелко изуродовано в нем все личное, неповторимое. Перед нами крупное обобщение, большой образ. Но где настоящий типичный характер? Не пора ли обвинить Франсуа Мориака в схематизме?

А пока посоветуемся с Низаном. Поль Низан далек от католика Мориака. Но с романом Мориака «Антуан Блауэ» и «День мертвых» Низана сближают историзм и монографичность. При этом Низан ближе к классической антибуржуазности Флобера, чем занимающийся самокритикой буржуа Мориак. Не потому ли, что этот молодой мастер хочет наново заложить фундамент реализма и учится не просто у Флобера, но у Маркса и у Флобера, и даже строит роман «Антуан Блауэ» как исследование?

«Антуан Блауэ» — художественная монография о жизни рабочего «удачника», которому удалось «выйти в люди», сделаться инженером-буржуа.

Реальная ценность удачи Блауэ великолепно подчеркнута композицией книги. Биография Блауэ начинается с обстоятельного изображения его похорон. «Агент подытожил: — Значит мы решаем: тройной гроб-сосна, полированный дуб, цинк, шесть ручек, крест, винты, шурупы. Какие ручки выбрали вы?». Этот гроб — образ всех достижений Блауэ. Его жизненный путь прямой, как указательная стрелка: сначала к комфортабельной мещанской квартире, похожей на гроб, а потом — к комфортабельному гробу, уютному как квартира чиновника. Жизнь Блауэ, служащего, так же убога, как жизнь адвоката, хозяина. Блауэ тоже любит свою профессию. Но мы знаем, что это за любовь: профессию любят потому, что благодаря ей «выходят в люди», «завоевывают жизнь», а потом оглядываются: где эта жизнь?

Блуайе учится, работает, получает повышения, и мы видим: с каждым годом он все больше превращается только в работоспособного, дисциплинированного, исполнительного служащего. Он почти не живет, он только служит. Образ Блуайе типичен, он вылеплен Низаном с силой, с волнением, с гневом. Но характер ли это? Нет. Значит схема? Нет.

Буржуазная литература издавна упорно показывает, как буржуазное общество калечит отдельных членов, как сталкиваются классовое и личное в буржуазном обществе. В современном буржуазном обществе неповторимое личное своеобразие настолько подавлено классово-типичным, настолько вытравлено, что писатель-реалист, изображающий типичный образ, типичный для современного буржуазного общества характер, неизбежно изображает характер типично-классовый, но как бы больной «сухоткой души» — почти совершенно лишенный личного своеобразия.

Смотрите, как механически занимается стяжательством герой Мориака. Разве так было во времена Бальзака? Удивительно ли, что и Блуайе сродни «роботу»?

Андрэ Жид еще в «Подземельях Ватикана», в 1912 году, разложил современный буржуазный характер на конвульсивность и автоматизм переживаний и поступков.

Значит зря обиделись мы на Жюльена Грина за то, что люди у него — как автоматы и жизнь — мертвая? Выходит, — зря обиделись. Получилось так потому, что это умирание личного своеобразия, исчезновение живой жизни отражаются в искусстве Грина более явно, чем в искусстве у многих других писателей, — и в омертвлении его реалистического мастерства, в его неживой бесстрастности, в его как бы безразличии к изображаемому. И теперь, возвратясь к Грину, мы замечаем, как много общего в его произведениях и в реалистическом творчестве Мориака: та же унылая бескрасочность, тот же томительный, какой-то бескрылый ритм.

2

Первоначальная стадия омертвления личного своеобразия человека в условиях капиталистического общества с великолепной полнотой изображена Флобером¹.

Фредерик Моро Флобера — образ «неосуществленного человека», человека, который всю жизнь собирался жить. Сквозь целую эпоху он проходит шагом автомата, пронося лишь ростки личности, лишь попытки переживать, лишь смутные обрывки ощущений, лишь вялые намерения действовать.

Фредерик Моро возрождается гораздо позже, в образе Свана².

Пруст несогласен с мнением Флобера, будто Моро ничтожен до конца. Пруст награждает ничтожного Свана артистической способно-

¹ «Воспитание чувства».

² М. Пруст. «В поисках утерянного времени».

стью самоанализа, тончайшими ощущениями, самыми неожиданными ассоциациями. Убожество Свана, элементарную бедность неосуществленного человека Пруст «разукрасил и усложнил» искусством виртуоза-аналитика. Но разукрашенные переживания Свана вялы и мелки.

Прямой предок Свана—Фредерик Моро, которого Флобер изобразил с точностью исследователя, навсегда останется неоспоримым доказательством того, что уже в середине прошлого столетия для членов буржуазного общества одним из нормальных видов бытия было призрачное, ложное бытие людей-автоматов.

Рядом с героями Мориака или Селина Фредерик Моро может показаться и неискалеченным, нормально проявившим себя человеком. Во всяком случае он сам не жалуется на собственную неполноценность. Он довольно спокоен. Но попробуйте поставить его на место Бардамю, героя «Путешествия на край ночи» Селина, и вы убедитесь: порода та же. На месте Бардамю Фредерик Моро сделался бы таким же циником, садистом, раздавленным червем. А неосуществленным человеком, автоматом он был и во времена Флобера.

Бардамю раздавлен, и только потому он так отчаянно прокричал на весь мир: «Меня нет, я—неосуществленный человек». Если бы он был на месте Свана, он не был бы так обнажен, на нем был бы яркий «халат» из внешне-утонченных воспоминаний, тончайших ощущений, изысканных ассоциаций.

Селин яростно и метко изобразил автоматизм буржуазного мира. Он делит людей на безумных автоматов и просто глупых автоматов, сильных автоматов и слабых автоматов. Бардамю—автомат безумный и слабый; он несчастен, потому что слаб.

Что сближает Бардамю с героем Мориака, с Антуаном Блуайе, с Фредериком Моро, со Сваном?

Им всем незнакома полнота переживаний. Ведь не может заменить ее лупа самонаблюдения различной силы—робкой у Фредерика Моро, пропитанной бессильным сарказмом у Бардамю. Их естественное состояние—вялость. Вял и Бардамю, несмотря на его истощный крик, на его истерику.

Непосредственность переживаний, мыслей, поступков тоже незнакома им или превращается в судорожную произвольность переживаний, мыслей, поступков: реакция автомата-неврастеника, автомата испорченного. Быстрота восприятия превращается в разорванность восприятия. Порывистость превращается в конвульсивность. Спокойствие превращается в оцепенение.

Вы видите, как все здесь смещено, точно на кубистической картине. Кто художник? Буржуазное общество.

Фредерик Моро был счастливее Бардамю, как и Гобсек был счастливее героя Мориака. Предкам было легче, и они не особенно присматривались к себе, к своему призванию, к своему уделу. Потомков жизнь заставила понять, наконец, что они были влюблены в мир, что бытие их призрачное, ложное, что они—не настоящие лю-

ди. Вот где корни знаменитой потребности бежать, страсти к бегству, к *évasion* которой пропитана вся французская буржуазная литература последнего пятидесятилетия. Подразумевалось: бежать от унылой, мертвенной действительности.

Способы «бегства» были различные. Сюрреалисты, например, избрали наиболее верный способ бегства—бегство в недра собственного сознания, в глубины собственного «я». Таким образом надеялись они найти утерянную непосредственность и полноту ощущений и переживаний. Что из этого получилось, известно. Припомним их первые лозунги (призыв к «пассивной жизни ума», к «автоматической записи слов», «записи без контроля сознания») и их более позднюю пропаганду автоматизма и непроизвольности психической жизни душевнобольных, и мы убедимся: бегство от самих себя не состоялось. Идеал сюрреалистов (истинная непосредственность, действительная глубина и полнота ощущений и переживаний) на поверку оказался ничуть не выше возможностей нашего нового знакомого — «человека-автомата», «несостоявшегося человека», воспитанника современного буржуазного строя. Арагон нашел в себе силы для настоящей борьбы с этим строем, питомником калек, и признал, что изобретения сюрреалистов, их «сон» полностью принадлежат прошлому, завершают прошлое, создают иллюзии полноты автоматического существования.

Я не хочу больше мечтать,
я ненавижу
Сон, я не хочу больше
Видеть сны.

Селин в этом повальном бегстве не участвует. Потому и велико значение «Путешествия на край ночи», что Селин заставил своего героя Бардаму обегать весь капиталистический мир, погрузиться в «недра» собственных переживаний и убедиться: повсюду то же. Бежать некуда. Селин захлопнул дверь.

В литературе нет более резкого отрицания буржуазного мира, чем в книге Селина. Но Селин согласен отрицать вот так же еще лет двести. Он уверен — лучше не станет. Он всегда будет «против всех». Всеотрицание—лучшее оправдание собственной вялости, вялости автомата умного, хитрого.

Селин уверен в том, что все люди «несостоявшиеся». «Бросьте тосковать,—сказал бы он герою Мориака при встрече с ним,—где бы вы ни жили, когда бы вы ни жили,—другим вы не были бы».

Дверь захлопнута. Не только бежать некуда — вообще выхода нет. Получается что-то вроде судьбы. А в действительности?

Вот, например, в «Смерти одного мира» Ромэн Роллана мы встретились с Тимоном, прожженным буржуазным дельцом—да еще темным, авантюристом. Селин, увидев его, воскликнул бы: «И он—подлец, и я хорош, и все мы в этом гнусном мире — падаль». А Роллан показывает: плечистый, крепкий и неживой хищник Тимон был бы

настоящим человеком, и крупным человеком, если бы его воспитало не буржуазное общество. В чем больше настоящей глубины и смелости — в безнадежном всеотрицании Селина или в этом оптимизме?

С Селином то же, что и с Жюльеном Грином. Художника ничто не отделяет от той призрачной ложной жизни, о которой он пишет; ему передается искаженность восприятия искаченных людей, людей-автоматов. Начинается омертвление мастерства: на месте старого, но еще живого реализма Мориака — острые антиреалистические галлюцинации сюрреализма, галлюцинации врываются и в ущербный реализм Селина.

Рядом с сюрреалистическим искусством и искусством Селина мастерство Жюльена Грина не выделяется ни болезненностью, ни мертвенностью — кажется вполне нормальным. Вот его роман «Мечтатель», пронизанный смертельной тоской и потому лишенный безучастности, характерной для его других вещей. Эта книга — рассказ о бегстве в галлюцинации, страшные, монотонные, внезапно обрывающиеся, вновь возникающие. «Бегство» в галлюцинации оказывается ложным, галлюцинации — часть обычного трезвого гнусного буржуазного мира. Выхода нет. Все люди — бесчувственные садисты, жестокие садисты, всегда мучимые страхом смерти.

Удивились бы мы, если бы этот роман был написан сюрреалистом Андре Бретоном или Селином?

Перед нами — огромный литературный вал, гребень которого еще и сейчас скользит над Западом и который скоро пойдет на спад.

3

Попробуем более отчетливо, более детально набросать облик литературного героя, которым мы были все время заняты и который, как видите, нередко оказывается и в роли писателя.

Обратимся для этого к новелле Жана Кассу — новелле, не типичной для этого писателя, но типичной для современного капиталистического общества. Эта новелла покажет, как широк размах литературного вала, о котором мы только что писали. Эта новелла — как бы выжимка из творчества Селина, из сюрреализма, и потому все интересующие нас типичные черты проступают в ней особенно явственно, обнаженно.

Перенеситесь мысленно на морское побережье юга Европы.

Прибрежную гостиницу заполнили — воспользуемся нашим словечком — курортники. Среди них молодые люди. Ничем не занятые, свободные, они проводят время. Они довольны жизнью. Скучновато? Что ж, это неизбежно, это — повсюду.

Герой рассказа проводит время с юной Вероникой. Потом он становится возлюбленным милой Жерри, в которую все влюблены. Вероника забыта. Девушка ревнует.

И вот при встрече она говорит своему бывшему другу: «Вам будут даны три знака. Я увижу — поймете ли вы их».

Юноша счастлив. Вечером, гуляя со счастливой Жерри, он видит падающую звезду.

«Падающая звезда — думает он, — это — напоминание о смерти? Это — первый знак?» И вот он смущен, хмур, и смех Жерри уже не радует его.

Наутро он получает письмо. В конверте — хризантема, больше ничего. Он взволнован, он возбужден. «Меня зовет — кто?... Я не знаю. Быть может — могила без присмотра?» И он уже уверен, что хризантема — с могилы его матери. Жерри плачет, ее пугают дурные предчувствия. Но юноша уезжает в родной город. Примерный сын.

Оказывается, за могилой присматривают, она — в цветах. «Она не производила впечатления заброшенной могилы, она не старела», — с некоторой завистью сообщает юноша. Потом вдруг этот примерный сын обращается к могиле: «Ну, что? А я, я — любовник Жерри». И внезапно им овладевает беспокойство. Еще мгновение и он уже не может забыть о неотвратимом. Он пытается овладеть собой, успокоиться. «Не думать, — главное — больше не думать... Пускай все идет своим чередом... А потом ты увидишь, как это легко, — ведь и ты тоже должен умереть, и они все, каждая из них... И весь мир...». Но утешения бессильны: «Тоска моя все же росла. Я боялся».

Клиническая картина, материал для психиатра, — скажете вы.

Вы просто не догадались. А юноша почувствовал, догадался: письмо с хризантемой — второй знак. Конечно, случилось несчастье, конечно, Жерри умерла.

Он возвращается на курорт. Друг ведет его на пляж. На мокром песке Жерри, и в ее белой, в ее прекрасной спине — стрела, отравленная стрела.

Третий знак. «А, — восклицает юноша у труп Жерри, — теперь только буду я любить любовь».

Он бросается в местный музей, где он бывал с Вероникой, и убеждается: в зале Океании на щите с отравленными стрелами одной стрелы нет.

Он идет к Веронике. «Вероника, то были ваши знаки?». Вероника, которая как настоящая маг все знает и не требует пояснений, многозначительно отвечает: «Падающая звезда не умирает — она вновь появляется в противоположной части неба... А если вы получили третье знамение, — его послала не я, а некто более сильный, чем мы».

Молодой человек сдается. Он возвращается к Веронике, и в ее живых глазах находит «отсвет моего лица Жерри». В его сердце — какое-то особое умиротворение. Обмякший, тихонько сидит он у ног Вероники и надеется: смерть еще не близка.

А солнце над ним черное, сияющее море — ядовитое.

Название рассказа: «Вылечиться от смерти».

Как наивны были те советские художники, которые с увлечением изображали «разлагающуюся буржуазию» и думали: разложение получится тем сильнее, чем больше вина поставят они, советские худож-

ники, чем больше выпьют буржуа. Не «разлагающиеся буржуа», а какие-то детки Гаргантюа.

В действительности картина совсем другая.

Итак, кто такой наш юноша, современный Дон Жуан? Конечно, он из той же компании: герои Грина, Салавен Дюамеля, Бардамю Селина, герои почти всех романов Жоржа Рибемон-Дессань, почти все герои Филиппа Супо — его братья, его двойники. Конечно, перед нами не просто уголовное происшествие, переданное в духе экспрессионизма. — Портрет маньяка, вырожденца, — скажете вы. Не более ли точен и полон «термин»: портрет «неосуществленного человека». Припомните линию поведения и стиль переживаний Фредерика Моро Флобера, и вы увидите: герой Кассу — с о в р е м е н н ы й Фредерик Моро.

Попробуйте мысленно сделать его черты менее искаженными «кубистическим» смещением линий, — и сквозь страшную гримасу его лица проступят черты другого лица, более близкого нам (во времени, чем физиономия Фредерика Моро. Вы увидите милые, несчастные глаза, беспомощность, обреченность во всем облике (вплоть до стягивающих опромных башмаков). Трагикомедия «несостоявшегося» человека, чаплиниада современного капиталистического общества длится долго — уже исчерпано время, отпущенное для самых многосерийных фильмов.

Что же нового прибавляет зарисовка, сделанная Кассу, к облику этого героя?

Его переживания манекенно приглушены, монотонны, бесцветны. Его мысли, переживания, поступки неожиданны, нелепы, конвульсивны и автоматичны, словно управляются пружинами.

Все это великолепно отмечено Жидом, Гринем, Мориакон, Селином, всей литературной практикой сюрреализма. Перед нами — типичный «безумный автомат».

Его безликость так заметна, что кажется даже его личным своеобразием.

Его характерность — в полном отсутствии характера.

Почему беспокойство не оставляет его ни на минуту, почему тоска овладевает им как раз тогда, когда нам кажется, что он наконец-то счастлив? Это типично для всех Бардамю современной французской литературы.

Образ этого юноши — сгусток всех современных Бардамю, и Кассу подчеркнул в нем самое главное.

Он одинок среди безжалостного, таинственного хаоса — мистифицированного в его сознании хаоса капиталистического мира.

Робинзон Крузо тоже был одинок на необитаемом острове. Но Робинзон — молодость класса. «Наш» юноша — сын старого адвоката, героя Мориака, а не сын Робинзона. Кроме того, враждебным островом для него стал весь мир.

Он чувствует себя ни с чем не связанным по-настоящему. Все вокруг угрожает ему — люди, земля, небо.

Обыкновенное письмо. В конверте может быть извещение о наставке или цветок от любимой.

Но этот цветок может быть и зовом смерти.

Бороться с этими неведомыми врагами юнец и не пытается. Он не Робинзон. Он несет смерть в себе, и любая падающая звезда может высечь из него смерть, — подобно тому, как Робинзон высекал огонь.

Какой шаг опасен? Какое движение безопасно? Спрятаться бы. Но спокойствие — только в могиле.

И он не рассуждает, не борется. Он ежеминутно вздрагивает, всегда — в тоске.

И — как автомат — покорен. Кому? Слепому случаю? Судьбе? Хаосу? — «Только — не думать».

Вот как расшифровывается обреченность юнца. Безличный, безвольный, как призрак, проходит по морскому побережью он, раздавленный, искалеченный человек, «неосуществленный человек», — и смутный хаос его внутреннего мира — частица хаотического больного капиталистического мира.

4

Посмотрим теперь, что происходит с «героем», которого мы изучаем, когда он оказывается в обстановке больших исторических событий. Много об этом узнали мы из биографии Бардаму, воспитанника мировой войны.

Обратимся теперь к другой биографии.

Почти все книги Пьера Дрие ля Рошеля могут оказаться недолговечными. В этом талантливом человеке интереснее всего его биография, она очень типична — и потому он останется в истории литературы.

Дрие ля Рошель вошел в литературу в обстановке больших исторических событий.

Первая его книга (сборник стихов «Вопросы») вышла 30 августа 1917 года.

В конце августа 1917 года Ленин в Финляндии работал над «Государством и революцией».

Не одному Дрие ля Рошелю человечество казалось тогда подобным землетрясению.

Февраль. Революция в России.

Апрель-июнь. Отзвук этой революции и результата неудачного наступления французской армии: восстания 115 воинских частей французской армии, демонстрации рабочих в Париже. «По стране пронеслось дуновение мира», — заявил в парламенте депутат Пьер Лаваль.

Июль. В России зреет Октябрь. Во Франции — надежда: вступление американских войск положит конец войне.

Юный Дрие ля Рошель пришел на фронт с одним желанием: быть героем. Он не сомневался — это удастся ему. Огромная агитационная литература, возглавляемая пророческо-патетическим Клоделем,

без конца воспевала героизм, героическую жертвенность «наших воинов», и даже старенькая Сарра Бернар, став в позу, произнесла: «Страх незнаком нам, страх — товар с клеймом «Made in Germany», и приняла, таким образом, участие в полуавтоматическом производстве пышных фраз.

Эта же фраза — красивая, пышная, как позумены, патетическая фраза, к тому же ницшеанская, «принципиально мужественная» — была первой, которую произнес Дриле ля Рошель, когда очутился, наконец, на фронте.

Но война оказалась не такой простой и олеографичной, как он предполагал. Прозаическая трудная работа. Окопный ад. Трудно. Грязно. Страшно. Обстановка очень сложная. Молодые герои, вчера отличившиеся в бою, сегодня участвуют в восстаниях; их расстреливают, и товарищи пишут на их могилах: «Пали смертью храбрых».

Только мужественные люди решаются выступить в парламенте с заявлением: «Страна хочет мира». А генералы потеряли авторитет. А немцы наступают.

Вот «табличка» цитат из «Вопросов» Дриле ля Рошеля, которая покажет, что произошло на фронте с «будущим героем».

I

II

Я не могу быть среди слабых, я должен измерить свою силу
Сила — мать всего.
Вначале было дело.

Нужно, чтобы война дошла до моего нутра, когда страх терзает утробу и скручивает кишки в острой хватке.

Существует только жизнь,
Каждое слово рождается жизнью.
Во мне — жизнь, — слышите ее слова?

О, смерть, ты тайна жизни.
Ты — во мне.
Только ты существуешь.

Долой их Революцию!
...Скажите товарищ, что это такое:
политическая партия?

И они говорят: Революция уже не в моде!
...Мы разрушим министерства и казармы.

Радость нашей силы, радость нашей победы! Свершилось: легенда об Ионе после легенды об Икаре¹, — и каждая мечта человечества должна быть вот так прочтена в жизни.

Эта демократическая война тянется тускло и монотонно, как бесстыдный мир.
...Да! Скажите начальнику:
«Ажеу!»

Тебя и меня нет. Существоем мы.
Существует Франция.

...Мы — рабы, и мы во власти галлюцинаций.
...Из моего сердца рвется крик: боюсь вашего мира, мира, который наступит после войны.

¹ Видимо, подводный флот и авиация.

Человек ежедневно касается смерти, чтоб быть достойным жизни.

Жизнь — скотина, всегда готова околеть.
Есть в человеке жажда распада, небытия.

Человечество не хочет страдать.

Я не верю в человечество, оно ничтожно, когда не страдает.

Нужно выбрать между небытием и хаосом!

...Нет, люди не хотят еще плюнуть на запретный плод и вновь овладеть Эдемом — отказа от жизни.

Красивая, патетическая, мужественная фраза — отзвук патетики Клоделя, Барреса, Ницше — продолжает существовать. Но есть и новое: с ней сосуществует, борясь с ней, издеваясь над ней, ее противоположность, которая стала заметна после столкновения этой фразы с действительностью. Эта «противоположность» не так уж проста, она многослойна.

Здесь и разочарование ницшеанца в тусклой и монотонной «демократической войне».

Здесь и отражение событий, среди которых юноша оказался: «Мы разрушим министерства и казармы!».

Вдруг проступают черты лица Бардаму:

«Мы — рабы, и мы — во власти галлюцинаций... Я не верю в человечество... Я боюсь вашего мира... Нужно выбрать между небытием и хаосом...»

А признание: «О, смерть, ты — тайна жизни, ты — во мне», — может в наши дни повторить герой новеллы Кассу.

«Будущий герой» попал на войну, и она смяла его как консервную банку.

Перед нами — «неосуществленный герой». Он не смог остаться верным патетике империалистов. Он не перешел к тем мужественным людям, которые на деле боролись с этой патетикой. Он увидел себя одиноким среди непонятного хаоса, а для защиты от враждебного мира у него была только фраза, звучная, как магическая формула, фраза, в которой уже почти исчезла грань между мужественной патетикой и истерикой.

Бардаму, извиваясь, кричит: «Меня нет, я неосуществленный, но смотрите, как интересно выворачиваясь я наизнанку — я переживаю глубоко, сложно, совсем как Сван».

Дрие ля Рошель явно театрально продемонстрировал, как его «раздирают противоречия». Не сумев сделаться героем, он все же сумел стать в позу.

Истерика. Бедняга растерялся — его ослепило, оглушило. Он еще кричал, размахивал руками, но он совсем обмяк, — почти так же, как Бардаму, как юноша из новеллы Кассу.

Но именно почти: красноречивый автор «Вопросов» еще не сдался, еще барахтался.

Наступил мир, которого поэт все время так боялся. Что произошло с ним?

Не превратился ли он, столь красиво говоривший о силе, в двойника Бардаму, жалкого, совсем раздавленного?

Прошло 17 лет со дня появления первых стихов Дрие ля Рошеля. Семнадцать лет литературного пути: унылое изображение своего постылого одиночества, превратившееся в привычку описание собственной мертвенности, неопределенные политические убеждения, неопределенные сомнения в их правильности. И вот автор «Вопросов», обогащенный опытом, написал новую книгу о войне.

Ее появление почти совпало с февральскими днями 1934 года во Франции. Снова Дрие ля Рошель лицом к лицу со сложнейшей социальной обстановкой, снова вокруг него напряженная борьба, нарастание исторических событий. И книгой «Комедия Шарлеруа» он как бы говорит: теперь события не застанут меня врасплох, теперь я не растеряюсь.

Эта книга — якобы сборник рассказов. В действительности она — монолог, и монотонный, сухой и прерывистый. Герой книги — автор монолога, автор «Вопросов».

Он изменился, но очень знаком нам. Вот он рассказывает о том, как провинциальная буржуазная матрона осчастливила своим вниманием «нашего героя», солдатику, который ждал отправки на фронт, а потом непринужденно обобрала его как липку. Этот мопассановский сюжет он развернул с таким колющим, черным наслаждением, что вначале мы уверены были: читали уже об этом в «Путешествии на край ночи». Потом выяснили: нет, это просто «конгенитальность». Дух Бардаму, его отчаяние, его бешенство, его цинизм. Но не покорность его.

Дрие ля Рошель проклинает мировую войну не меньше, чем Селин. Бойня. Лицемерный обман. Стихийная жестокость. «Жалкие существа, мы были как Робинзоны, — нас окружил, поглотил хаос, которому мы сами дали свободу». Жалкий «Робинзон» среди хаоса мирного времени, он безжалостен, мстителен, вспоминая о хаосе войны. Разгром французской армии он называет «Комедией Шарлеруа». «Я отворачиваюсь от побежденных». Он презирает французскую армию («одни трусы»), французских генералов. Он восхищается американской армией, американскими генералами.

Он беспощаден — ведь ему не дали сделаться героем. Он обманут. — Кем? Войной? Жизнью?

Лейт-мотив книги: «Я распластан на голой земле», «Я распластан на дне юкопа».

Этот стон страшнее металлического завывания снарядов, которые проносятся над ним, распластным, стонущим, и не дают ему выпрямиться. Выпрямиться! В этом слове, в этом вопле — вся книга Дрие ля Рошеля, книга о войне, написанная после 15 лет мира.

Кто мешает выпрямиться? Эта сумасшедшая артиллерия, это превращение войны — борьбы людей с людьми — в фабрику трупов. «Современная война анонимна, как и вся современная жизнь». И вот после пятнадцати лет мира Пьер Дрие ля Рошель проклинает «современную индустриальную демократическую войну», а вместе с ней и демократию вообще, и предается сладким мечтам о милом прекрасном прошлом, когда сражалась не разъяренная сталь, а люди. Расправив плечи, они встречались в прямом бою, они пронзали, отсекали, отсекали, — и никто, никто им не мешал.

Вот, когда можно было сделаться героем, вот, когда можно было жить.

Заметил ли мечтатель, что его мечты о прошлых войнах — замечательная пародия? Пародия на монотонные описания многих его современников, «зазывающих» человечество назад в счастливую молодость капитализма, когда не было таких страшных, безумных крахов банков — «разрывов снарядов», когда этих анонимных банков, этого хаоса и обезличения вообще не было, и крепыш Робинзон Крузо твердо стоял на ногах и все больше убеждался, что он прочно обладает собственным кошельком, собственной душой, собственным необитаемым островом.

— Как тихо, красиво, любезно убивали на войне наших прадедов! О, как хорошо было тогда! Тогда я тоже не боялся бы, тогда я тоже убивал бы!

Что это? Умная, злая клоунада? Чаплинада? Какая невеселая.

Но Дрие ля Рошель, кажется, не шутит.

Он действительно мечтает об одном: выпрямиться. Расправить плечи. Осуществиться.

Для этого нужно решиться на то, на что он не мог решиться семнадцатью годами раньше. Нужно найти себя в действии. В каком действии? В немедленном. Чтобы не ждать — ждать-то нечего, — чтобы это началось внезапно, как поножовщина. Его восхищает сила воли людей, которые решились поджечь рейхстаг. Он хочет найти себя сейчас, сегодня, в простейшем действии. И он не уверен, удастся ли это ему. «Трус», «трус, как и все», — упрекает себя «лирический герой» «Комедии Шарлеруа».

— Нам нужен сильный человек, мы слишком слабы — требуется диктатор, — кричит Дрие ля Рошель в пьесе «Вождь», написанной после комедии Шарлеруа. «Вождь» поможет преодолеть слабость и сомнения, заставит начать.

Видите, из сомнений, из растерянности, из вялости, из стремления почувствовать себя человеком, из раздраженности, страха, конвульсивности рождается это «внезапное» действие. Растерянность и вялость притворяются пафосом, раздражение и страх — отвагой. Ритм сухого, прерывистого бормотания «Комедии Шарлеруа» — ритм головокружения. — Паркет впереди или мрачная бездна, — что будет — то будет, — шагнем, закрыв глаза. — Так приводит многих к фашизму тошнотворное головокружение не от успехов. Растерянный мелкий бур-

жуа «Вопросов» через 17 лет предстаёт перед нами взбесившимся мелким буржуа.

Уверен ли он хотя бы в том, что действительно возродится в «фашистском действии»?

«Кто же построят социализм, если не фашисты?» — восклицает он. «Конечно, после победы фашисты сделаются такими же трусами, как и все» — читаем по соседству. Как и в «Вопросах» человек распадается на «два столбца». Но может быть он возродится, оставаясь нецельным?

Поль Низан внимательно изучил интересующего нас героя; лицейский преподаватель Ланж¹ словно списан с него и в отличие от Бардаму рад «возродиться в действии». Во время уличного боя он «внезапно» примыкает к фашистам.

«Обозленные фашисты с искаженными лицами во все глаза смотрели на площадь. Эти молодые чиновники, приказчики, торговцы и студенты дрожали от ненависти. Сосед Ланжа, тоже молодой человек, трясся так, что это было заметно издали. Ланж чувствовал, что уподобился всем этим людям. Он не узнавал себя. Уже многие годы мечтал он о той минуте, когда перестанет узнавать себя... Ланж... выстрелил... Выстрел прозвучал для него как мина, способная взорвать мир... Он уже не был зрителем, он познал страсти, он жил. — Я спасен, — думал он, — я начинаю жить. Время событий пришло. Спрашивается только, попал ли я в кого-нибудь. Ланж испытывал подъем, похожий на половое возбуждение».

Несомненно, Ланж и его собратья способны пронзать, отсекают, кусаются, стрелять, да так, чтобы попасть рабочему обязательно в голову или в живот. Но возвращает ли им полноту жизни это включение в действие, которое правильнее назвать пароксизмом? Он дает им только иллюзию, ложную полноту жизни. Истерика заменяет автоматический подъем. Это недолговременное ощущение полноты жизни — п-ный способ «бегства», самообмана, способ наиболее опасный и авантюристский: попытка сделаться таким же шумным, сильным, страшным, как револьвер. Чтобы обмануть себя и других, чтобы получить новую личину, стоит рискнуть. Но даже во время «подъема» автомат обманывает себя, внушает себе, что он выпрямился, живет. Он и во время пароксизма распластан на земле, и в сущности отлично знает об этом.

Но верит ли он вообще, что в таком действии рано или поздно найдет возрождение? Не лицемерен ли Дрие ля Рошель, когда говорит: на войне одно хорошо было — она его, индивидуалиста (который — помните — не верил в человечество), заставила жить с людьми.

Не потому ли и встречаются в его монологе «простонародные» словечки, что они обращены к бывшим фронтовикам, которые тоже были распластаны на дне окопов, но могут еще, черт возьми, восстать против стариков, против «анонимности», ввязаться в настоя-

¹ Поль Низан. «День мертвых».

шую войну во главе с настоящими вождями,—в войну, которая сделает их настоящими людьми.

«Кто же построит социализм, если не фашисты?» Умение построить фразу и театральный пафос «Вопросов». Ложь? Что же, красивая ложь, некрасивая ложь не изобретена Дриесом. «Все в жизни движется ложью» — вот самое философское изречение автора «Вопросов», которое может быть эпиграфом к его фразам — красивым и некрасивым¹. Чтобы выпрямиться, нужно опереться. Если не на правду, то хотя бы на ложь.

Расстанемся временно с этим унылым «героем». В облике убеленного сединами «делового человека», в облике ветренного юноши, в облике Бардаму, прошедшего сквозь огонь, воду и канализационные трубы капиталистического строя,—он в сущности тот же. Все в нем сломано, раздавлено и даже черты лица его не просто искажены, а сместились, словно на картине сюрреалиста. Редкий смех его колюч и язвителен, голос одноцветен и как бы «по ту сторону» интонаций. Как неоконченная скульптура он просит: «Докончите, дайте жить». Он останется неоконченным, пока будет ослеплен окружающим хаосом и пока будет с отчаянием утопающего цепляться за этот хаос.

Литература, которую он заполняет, прежде всего, чаще всего — его литература. Поэтому и в ней контуры реального мира чаще всего смещены. Поэтому в ней разорванность сочетается с монотонностью, дисгармоничность — с ложной динамичностью, которая в действительности оказывается суматохой и топтанием на месте. Это то скливающее искусство необычайно бесцветно, его единственный цвет — цвет серой слякоти.

5

Но ведь рядом с этим «искусством» есть искусство красочное, утонченное. Допустим,—для Бардаму и его собратьев Поль Валери не существует. Но неужели никто не вносит в это захолустье ни луча радости?

Когда-то, когда мы прочли какой-то рассказ Жироду, спервоначала нам казалось,—он просто щебечет.

Герои Жироду очень часто казались нам не совсем настоящими: стилизованные люди, как бывают немногие стилизованными куклы.

В начале двадцатых годов раньше всех Жироду заговорил о «мозговом тресте»: капитанский мостик нужно передать ученым, инженерам — «аристократии мысли» («Жюльетта в стране мужчин»).

Жироду последнего периода больше, чем когда бы то ни было раньше, является мастером политической аллегории.

Франция заменяет мать юной прекрасной гречанке Елене Мелекрионидис. Елена обожает Францию и все французское. Тутлас, молодой

¹ Андре Жид в исторической речи на Парижском Международном конгрессе писателей прекрасно ответил Тьерри Монье, который с обычной откровенностью сказал то, что другие скрывают: «Ложь — фундамент всей нашей цивилизации».

эстонский поэт, словно вновь находит во Франции своего умершего отца: французский министр, друг Эстонии, необычайно похож на отца юного поэта. Сами по себе эти аллегории неинтересны, каждому понятно, о чем они должны говорить, каждому понятно, что автор этих аллегорий не столько утонченный художник, сколько любезный дипломат.

Но политическая аллегория не изолирована от всего искусства Жироу.

Эстонского поэта, молодого гиганта, больная нога приковывает к постели. Министр лечит его, наполняя его комнату произведениями искусства из музеев. Выздоровев, поэт — атлет Туглас — усердно посещает спортивную гимназию, и, войдя в форму, этот первоклассный боксер «пишет свой сонет против Ребандара», политического противника Дюбардо, благородного министра.

Здесь не просто дипломатическая аллегория. Здесь последовательное переодевание действительности: парижане почти в тогах и обнажены — почти так же, как на картинах Давида.

Жан Жироу показывает некий идеал, которому следует подражать. Когда он говорит, что французские рабочие и крестьяне умирают на войне как дичь, а нужно быть подобным охотнику или дуэлянту, — он как бы говорит в унисон с Дрие ля Рошелем. Но у Дрие ля Рошеля — безнадежное, судорожное устремление к чему-то несуществующему еще, идеальному. А Жироу спокойно показывает нам этот существующий уже образец.

Герой романа Жироу «Битва с ангелом», секретарь президента республики Броссара, прекрасный Жак, став в позу, говорит, что никто не будет так драться на войне и никто не будет так любить при этом врагов, как он, Жак. Фраза — красивая, роскошная, как туалет хозяйки салона, в котором несравненный Жак, вероятно, произнес эту фразу впервые. Фраза в стиле «Вопросов» Дрие ля Рошеля. Но ни тени сомнений, метаний «Вопросов» в этой фразе и во всем облике Жака вы не найдете. Облик Жака, облик его возлюбленной чрезвычайно нарядны. Это — идеальные герои, им должен подражать жалкий юноша из новеллы Кассу. Прекрасная Малена — не то чилийка, не то аргентинка — воплощение безоблачного счастья. Она изображена так, что краска положена ровно, ровно, будто языком зализана,



Жан Жироу

пантенистической пасторали. Снова разрыв между содержанием и формой, еще одно объяснение негармоничности утонченного, «красивого» и «принципиально гармоничного» искусства Жироду.

Ложная целостность образов Жироду возникает в его творчестве как следствие их изолированности, относительной несвязанности с окружающим миром.

Образ Малены — призыв к «частной жизни» вдали от всех, к изолированности от общества, которая дает «полноту счастья» и гармонию, целостность. Не последует ли Дрие ля Рошель примеру Малены?

Изабелла слишком связана с природой, это опасно и для полноты ее переживаний и для жизни. Это полезно понять юноше из новеллы Кассу, — и ему насолила падающая звезда.

И изолированность совсем не связана со слабостью.

— Друзья, — говорит им Жироду, — вы потому и распластаны так, что остаетесь в хаосе. Станьте одинокими, станьте свободными, будьте, как статуи, окружены только воздухом, и вы будете сильны перед лицом хаоса.

Бардаму саркастически улыбается в ответ. Автор романа «Сюзанна и Тихий океан» в ответ на эту язвительную гримасу может повторить свой рассказ «Фонтранж и Ниагара».

В этом рассказе им отважно приняты все условия игры. Вы жалуетесь на одиночество, на слабость перед лицом хаоса? Хорошо.

Один из любимых героев Жироду, Фонтранж, старый провинциальный дворянин, чистый как дитя, попадает в Америку. Он один на чужом материке, он ни слова не понимает по-английски.

Приехав взглянуть на Ниагарский водопад, он неожиданно оказывается в этом незнакомом городе у изголовья умирающего мальчика, которого он видит впервые. Ему кажется даже, что мальчик уже мертв. Это его не пугает. Наоборот, говорит Жироду, Фонтранж подошел к постели как «врач мертвецов, правитель мертвецов», как «тот, кто делает прекрасными мертвецов». Определение, которое стоит запомнить.

Враг атакует одинокого Фонтранжа немедленно. Как вестники загробного мира, без конца звонят по телефону агенты различных похоронных бюро: «Ваш сын умер? Ваш сын умер?» Фонтранж не понимает по-английски и ничего не отвечает им.

Но мальчик начинает метаться. Он страдает. «Such a noise!» — повторяет он без конца. Нужно помочь ему. Но о чем он просит? Фонтранж не понимает. Он действительно одинок, изолирован от окружающего мира — он ничем, даже языком, не связан и с тем, кого он хотел бы спасти.

Тогда он решает бороться с болезнью «не лекарством, а оружием». Он простодушно решает вновь окрестить мальчика по старинному обычаю, дав ему тайное имя, которого мальчик никогда не узнает, но которое спасет ему жизнь. У Фонтранжей при этом всегда пользовались водой Иордана. Но здесь только одна вода, вода Ниагары, Фонт-

фонтанж открыл кран и окропил мальчика как бы каскадами воды, всей массой озера Эри.

А мальчик все повторяет: «Such a noise!». Фонтанж вдруг слышит: улицу заливают какой-то ровный оглушительный гул. Может быть, «Such a noise!» значит — «Шумно, слишком шумно»? Тогда необходимо прекратить шум. Наивный Фонтанж решает найти хозяйина фабрики, которая так грохочет, и попросить его остановить машины. Ведь это возможно, — помнится как-то даже океанский пароход остановили среди океана на несколько минут, когда укачало известную актрису.

Фонтанж выходит на снежную улицу. Прохожие шума будто и не замечают. Фонтанжа не понимают. Полицейский, тоже не поняв его, указывает: вон там. Фонтанж идет и приближается к грохочущей Ниагаре как раз в то мгновение, когда ее каскады, побежденные свирепым морозом, оледенелые, застывают.

В городе тишина. Фонтанж возвращается: тишина, мальчик спит сном выздоравливающего.

Что произошло? Совпадение случайностей? Жироду тонко улыбается. Если хотите, — это просто события, расположенные рядом во времени и пространстве. А вот Фонтанж, верно, не сомневался в том, что Ниагара замерзла потому, что он, не зная даже, с кем он борется, окропил мальчика водой Ниагары, которая стала при этом святой водой.

Кто прав, измученный хаосом, во всем и всегда сомневающийся скептик-читатель или чистый душой и цельный, как статуя, Фонтанж?

Одиноким, ни с чем не связанным человеком может усмирить неведомый, непознаваемый хаос. Нужно только быть цельной натурой, нужно лишь верить, нужно знать технику этого дела — известный ритуал.

Изабелла не овладела техникой — потому ее чуть-чуть не победил неведомый хаос. Вероника из рассказа Кассу «Вылечиться от смерти» овладела техникой — потому она и победила.

И если согласиться с Фонтанжем и Вероникой, окажется, что хаос не так уж хаотичен, что он — целостный и всегда готов подчиниться одинокому усмирителю — магу. «Фонтанж и Ниагара» — довольно робкий и, так сказать, неканонизованный еще миф о победе внешне беспомощного буржуазного Давида над могучим, неведомым, непознаваемым «хаосом».

Есть только один способ исцелять мертвецов, править ими, делать их прекрасными — магический. Перед нами миф о магической победе современной буржуазии над смертью. Жироду сказал то, что не решаются сказать очень многие: убежать нельзя, нужно победить. И он ищет — как победить? Мечущимся людям-автоматам предлагает принять красивую, благотворную, ритуальную позу мага. Статуарность последних образов Жироду — статуарность «магической позы». Малена, Изабелла, Фонтанж — не аллегорические фигуры, как эстонский поэт Тутлас. Они

уже перерастают в мифологические образы, и неслучайно, что Изабелла как бы перекликается с Персефоной. Принципиально антиисторические и антиреалистические они должны быть целостными, как настоящие мифические образы. Вот что дают красивая ложь, лживая «красота»: ложную жизненность, ложную целостность и полноту, овладеть которыми буржуазия пытается, заставляя «расовый» миф служить своей диктатуре и вводя миф в искусство.

В искусстве это происходит гораздо более неосознанно, стихийно, чем в политике. В творчестве Жироу эти тенденции отчетливо выражены, а между тем автор «Битвы с ангелом» стоит в стороне от фашистского движения, старается остаться изолированным, и вся его новейшая мифология пока чужда агрессивности, проникнута одной силой — силой торможения, стремлением предотвратить столкновение и сохранить существующий порядок.

Самый передовой в формальном отношении, самый крупный и чуткий буржуазный художник Джеймс Джойс, к фашизму относящийся отрицательно, в последней вещи «Работа в движении» строит мифический образ действительности. Герой оказывается в одно время и человеком и горой, героиня — не только женщина, но и река¹. Джойс стилизует и даже утрирует восприятие первобытного человека; в результате части реального мира «оказываются» необычайно тесно связанными, переплетенными, и получается образ мира несравненно более полный и, несмотря на зыбкость, более целостный, чем при обычном восприятии современного буржуазного художника. Получается образ антиреалистический и фантастический.

Джойс не ограничивается условной связью (соседство во времени и пространстве) и решительно, уверенно строит действительно мифические образы: мужчина и гора, женщина и река (Вероника и падающая звезда — у Кассу, Фонтранж и Ниагара) так тесно связаны друг с другом, что сливаются воедино (таким же непознаваемым образом, как непознаваем и весь хаотический мир), обогащая, дополняя друг друга. Ложь, действительно художественная «красота», принципиально лживая. Современный буржуазный миф.

Тенденции, наблюдающиеся в творчестве Жироу, Джойса, возникли не по их капризу. Анри Бергсон, крупнейший современный буржуазный философ, уже несколько лет назад заинтересовался магическим мышлением, тягой к нему в современном буржуазном обществе и объяснил эту тягу стремлением людей овладеть целостным видением мира, которого наука дать не может². Известный французский критик Рамон Фернандес заявил недавно: «Искусство — средство, которым разум пользуется для того, чтобы заставить нас принять целостность, которую действительность отвергает. Это — формальный способ одухотворить мир».

¹ См. об этом статью А. Старцева «Эксперимент в современной буржуазной литературе», «Лит. критик», 1934 г. № 6.

² Анри Бергсон. «Два источника морали и религии» (Париж. 1932).

Именно так пытается одухотворить мир Жироу. Он хочет подарить чувство целостности мира, олимпийское спокойствие, чувство обладания некоей непознаваемой силой человеку, раздробленному мощным хаосом, «неосуществленному», слабому, терзаемому тревогой.

Тоска по целостному видению мира в современном буржуазном обществе не выдумана Жаном Жироу, который изобрел «формальный метод одухотворить мир». На парижском конгрессе защиты культуры американский писатель Уолдо Фрэнк говорил о своем стремлении к преодолению «разорванности мира» и человека — к полноте существования, к целостному видению мира. Он утверждал, что это — массовое стихийное стремление, наблюдаемое в современном капиталистическом обществе. Он утверждал, что эта потребность будет удовлетворена в социалистическом обществе. Он мечтает о том времени, когда личность снова будет «органической целостной частью космоса». И, быть может, не без влияния Бергсона он надеется, что человечество достигнет этого при помощи интуиции, которая привела Бергсона к магии.

Значит, Уолдо Фрэнк, рвущий с капитализмом, как бы согласен с Жироу?

Сегодня Уолдо Фрэнк еще пытается укрепить собственную революционность и пролетарское революционное движение при помощи интуитивного чувства целостности мира, — чувства, в котором все соединено воедино непознаваемыми связями.

Завтра Уолдо Фрэнк поймет, что не только образы современных мифотворцев, но и его собственные мечты о непознаваемой целостности мира спародированы в лирической живописной чайханаде художника Марка Шагала, который, например, иронически вводит сказочные мотивы в тему свадьбы: рыба подает невесте зонт, облако протягивает ей букет и скрипку, козлик несется по воздуху с подсвечником.

Завтра Уолдо Фрэнк поймет, что его жажда целостности будет удовлетворена иначе.

Капиталистический мир, в котором господствует «хаотическая случайность» (Маркс), мир, который людям, живущим в нем, кажется все более неустойчивым, расшатанным, непрочным, зыбким, современные буржуазные искатели целостности пытаются сделать в представлении людей таким же, каким был мир на первых ступенях развития человечества: «Эти древние общественно-производственные организмы несравненно более просты и ясны, чем буржуазный, но они покоятся либо на незрелости индивидуального человека, еще не оторвавшегося от пуповины естественно-родовых связей с другими людьми, либо на непосредственных отношениях господства и подчинения»¹.

Буржуазному обществу, в котором «непознаваемое царит как в игорном доме» (Лафарг), хотят возратить прочность, неизменность судьбы в представлении древних. «Судьба — не авось», «бойся — не бойся, от своей участи, доли, удела — не уйдешь». Пой-

¹ К. Маркс. «Капитал». I, стр. 95—96, Изд. 1934 г.

дешь направо — обязательно коня потеряешь, пойдешь налево — обязательно сам погибнешь.

Жироду хотел бы, чтобы неожиданная и непознаваемая «внутренняя сила» одинокого Фонтранжа казалась не случайной, а такой же прочной, неизбежной и как бы автоматически проявляющейся, как сила неожиданного и непознаваемого творчества «пойдешь налево — пойдешь направо», как удел Эдипа.

Чем дальше, тем больше будет буржуазия мечтать о фантастической цельности и силе.

Но тысячи и миллионы людей, живущих в условиях капиталистического общества, знают, что существует на земле социальный строй, основа которого — связи ничуть не фантастические, полностью познаваемые, реальные, разумные, ясные, прозрачные и небывало сильные.

Нам великолепно знаком этот мир, все более целостный новый мир: партия и диктатура пролетариата, торжество социалистической плановости и пролетарская демократия, знание цели и действительное познание окружающей действительности, бурный культурный рост масс и все большая многогранность человека, настоящее осуществление человека.

Наш мир, необычайно устойчивый и прочный, непрестанно изменяется, движется, находится в становлении. И в советском фольклоре мотив «пойдешь налево — пойдешь направо» уже не есть выражение непознаваемости и неизменности судьбы. В чувашской сказке крестьянский сын читает на столбе: «вправо пойдешь — к медведю попадешь, влево пойдешь — орла встретишь». Выбрав левую дорогу, он встречает орла, который сидит на сияющем солнце. Орел говорит ему: «Счастье на дороге не валяется, его сумеешь взять надо», учит, как взять счастье. Образа судьбы, рока в этой вариации старого сказочного мотива совершенно нет. Совсем по-новому звучит «влево пойдешь». Орел, сидящий на солнце (образ очень древнего происхождения), — «Сталин, который показал дорогу бедному чувашу».

Так изменяются в нашем обществе традиционные фольклорные формулы.

Рассказ Паустовского «Доблесть», напечатанный в новогоднем номере «Правды», решительно просится, чтоб его сравнили с «Фонтранжем и Ниагарой» Жироду.

Опасно заболел ребенок. Его нужно быстро доставить в большой город, там его вылечат. Самолет переносит его в приморский город. Туман мешает летчику приземлиться. Другие летчики помогают ему.

Больному мальчику нужна полнейшая тишина. Мальчик будет спасен. Советский город, социалистический город задерживает дыхание. Останавливают фабричные машины. Порт замирает, иностранные пароходы отстаиваются вдали от берега. Тишина.

Но начинается шторм. Море грохочет, как три Ниагары. Больному мальчику нужна тишина. Изобретатель конструирует машину, поглощающую гул шторма. Есть тишина.

Мальчик спит, мальчик выздоравливает.

Здесь все до смешного напоминает рассказ Жироду. И все не так, все наоборот. Чудесная история? Да. Но ничего чудесного, таинственного. Спасали своего мальчика. Взяли и организовали тишину.

— Но в жизни этого еще нет, это — преувеличение, «новогодний рассказ».

— Нет, не новогодний рассказ. Это будет и еще почудесней будет.

Спасение челюскинцев отбрасывает в рассказе Паустовского свет в будущее — и мы видим, как мы все тесно связаны воедино, как сильны, как будем сильны.

Этот рассказ — не столько большое достижение, сколько весть о будущих больших достижениях нашей литературы. Но и эта «весть» начисто разрушает все искусственное построение Жироду. Гармоничность «Доблести», естественная непринужденная простота, ясность и монументальность построения этого газетного рассказчика близки искусству, которое растет из мифа, из народного творчества, и все это никак не получается у автора «Фонтранжа и Ниагары» и не получится, пока он будет «исцелять мертвецов» «красивой» ложью о силе одинокого человека.

6

Андре Мальро присутствует в этой статье с самого начала — он словно между строк.

Он хорошо знает рядового члена капиталистического общества, он знает Дрилея Рошеля, Жироду, Селина и их героев лучше, чем они сами.

Изолируйте его творчество от них и вы не поймете всего значения его пути, его примера.

Нас привлекают его мужество, его настойчивость. Он прежде всего — искатель.

В прошлом году, делая в Москве доклад о современной французской литературе, Мальро обронил упрек: мы в Советском союзе слишком мало думаем о смерти. Ему ответили: мы слишком увлечены жизнью, чтобы думать о смерти. Ответ его не удовлетворил — его не поняли.

Как ученый годами работает над открытием, Мальро годами занят был психологией, обликом, судьбой «неосуществленного человека», жертвы капиталистического строя. Он искал как художник, экспериментатор. Он допускал гипотезы. И когда окончательно выяснил, что «неосуществленный человек» носит в себе смерть, — он сказал: поиски продолжаются, но обман, самообман, лечение мертвецов красотой, ложью из эксперимента исключаются. Многие поступили не так: ведь в художественной литературе экспериментатор в значительной мере является и объектом эксперимента, и только мужественный обходится совершенно без наркоза самообмана. Мужество Мальро было вознаграждено: именно его книги сказали Западу, что полумертве-

цов, о которых мы рассказали, могут спасти, как мальчика в рассказе Паустовского, только новые, не иллюзорные, крепкие социальные связи — социальные связи пролетарской революции.

Первые книги Мальро можно понять только как работы экспериментатора. Роман «Победители» был книгой не столько о поражении китайской революции, сколько о поражении полумертвецов, которым не удалось в революции овладеть полнотой существования. Революционность Гарина, героя романа, походит на вид неврастения. Он бежит в революцию, как другие бежали в экзотику. Сделайте Гарина более вялым, более циничным, и герой Дриеле Рошеля узнает в нем своего брата.

Мальро расстается с политическим авантюристом Гариным. Новый эксперимент: роман «Королевская дорога». Эта дорога — в Индо-Китае. Но роман кажется сделанным на современной кинофабрике: люди на фоне, который снят отдельно. Фон нужен писателю, чтобы выяснить, не будет ли индивидуальный бунт более успешным, чем участие в революции.

Молодой археолог Клод Ваннек пробирается в джунгли Индо-Китая: там в древних храмах — никому не ведомая замечательная скульптура. Ваннек презирает капиталистический строй, он совершает экспедицию как вольный партизан. Вызов ученому обществу? Да, но в этом вызове, в этом бунте — с самого начала — побежденность, покорность.

Мальро беспощадно точен. Он мог бы сделать протест Ваннека романтическим и «красивым». В романе другого писателя Ваннека убежал бы в экзотику Индо-Китая, в мир странной, мудрой древней скульптуры, и получился бы миф о героической борьбе одинокого ученого с обществом.

Мальро не считает этот вариант типичным. Его Клод Ваннек ненавидит капиталистический строй. Но его индивидуалистический бунт — не победа ученого, а поражение. Он хочет победить лавочников их же оружием. Его, археолога, в древней скульптуре Индо-Китая отныне интересует только ее стоимость, ее биржевой курс. «Инженеры, строители стремятся к одному — заработать. Авантюристы, воры — тоже. Чем они хуже?» Ваннек решает не изучать скульптуру, а похитить ее и продать антиквару. И его бунт признание:

— Меня, археолога Ваннека, нет, я люблю только древнее искусство Индо-Китая и я продаю свою любовь за столько-то.

Но и деньги, которые Ваннек получит за скульптуру, не очень интересуют его. Чем больше углубляется он в джунгли Камбоджи, тем полнее овладевает им равнодушие. Все — тщетно, все — ни к чему. Он зевает.

В области, населенной непокорными моисами, он вместе со своим случайным спутником авантюристом Перкеном пытается спасти приятеля Пержена Гарбо, которого моисы обратили в рабство. Клод и Перкен первыми бросаются в бой, они хотят быть мужественными. Но их мужество «похоже на проказу». «В бою Ваннек вял, как загнипнотизированный, как автомат, — он зевает на весь мир. К чему это? Ведь смерть — внутри, в нас».



Андре Мальро

Чувство «никчемности существования» мучит его «как нарыв». «Жить, ощущая теплоту смерти в артериях». Это сказано о Ланже («День мертвых» Низана). Это — лейт-мотив книги Дрие ля Рошеля. В 1929 году Мальро показал: «полумертвец», «неосуществленный человек» не может возродиться даже в бою, в действии, если он до того не преодолел смерть в себе самом.

Достаточно ли для того, чтобы «осуществиться», быть отважным, не бояться смерти, как непрестанно бояться ее люди-автоматы?

В романе «*La condition humaine*», название которого обычно переводят точно: «Условия человеческого существования», но которое можно перевести: «Жизнь человека», Мальро снова разрешает загадку полного «осуществления человека». Этот роман — энциклопедия буржуазного бегства от мертвенной жизни и попыток преодолеть смерть в себе самом. Психологический анализ, детальный, настойчивый, активный должен помочь писателю справиться с этой задачей.

Профессор Жизор, не находя в себе сил для действительного преодоления смерти в себе самом, обращается к опиуму, к бегству в искусственную, а в т о м а т и ч е с к и возникающую мечту. Так Мальро разоблачает сюрреалистический метод «автоматического осуществления».

Родич раздавленного Бардаму, авантюрист «мифоман» Клаппик, утешает себя «красивой» ложью: злая, блестящая пародия на современных буржуазных мифотворцев.

Китайский террорист Чен живет одной мыслью: бросить бомбу в Чан Кай-ши. В Чене есть что-то от Ваннека — его обреченность. Вместе с бомбой Чен готов бросить свою жизнь, потому что она — мертвенная жизнь, и террористический акт поможет ему не преодолеть смерть в себе, а найти полную смерть. «Быть может он не стремился бы убить Чан Кай-ши, если бы не хотел убить себя». «Изначальная тоска» пронизывает Чена так же, как Ваннека, как Дрие ля Рошеля, как героя новеллы Кассу. Правда, он не боится смерти, как они, он хочет умереть смертью героической. Но от этого он не делается более живым. Он так же одинок и полумертв, как остальные «неосуществленные люди».

И вот Катов. Во время гражданской войны в России он был уже однажды приговорен белыми к смерти и стоял под расстрелом. Китайской революции он отдал весь свой опыт, всю свою страсть. Что делает этого человека действительно живым? Мальро в то время, когда писал «*La condition humaine*», лучше знал людей, подобных Чену. Коммуниста он только старался понять. И первое, что он увидел в Катове, что он сделал основой его характера, — связь Катова с революционной массой.

Его жизнь — не только его личная жизнь. Это жизнь тех, кого он ведет в бой. Связь с товарищами обогащает его и возвышает.

Как и все герои Мальро он интеллигент, как и всех их его часто мучит чувство одиночества — то самое, которое у Ваннека вырастает в ощущение собственной мертвенности, то самое, которое говорит нам, что и Катов был неосуществленным человеком и при из-

вестных обстоятельствах мог бы превратиться в мертвеца, подобного Ланжу. Вы понимаете, какое значение имеет этот оттенок в характере Катова. Художника интересовал не просто революционный герой. Писатель-экспериментатор, писатель-искатель бился над загадкой превращения автомата в настоящего человека. И то, что роднит Катова с Ваннеком, вероятно делает образ героя Катова особенно дорогим писателю-экспериментатору. Нет непроходимой пропасти между Ланжем и Ваннеком, Ваннеком и Катовым. Но в образе Катова — преодоление мертвенности Ваннека, Катов — отрицание Ланжа.

Катов схвачен солдатами Чан Кай-ши и вместе с другими красными ждет смерти: по одному, по двое китайские белогвардейцы выводят пленных и сжигают их в паровозной топке.

Это — не декорации, как борьба с моисами в «Королевской дороге». Это исторически точно. Гражданская война, обиденные белогвардейцы. Еще в 1921 году на Дальнем Востоке во время японской интервенции русские белогвардейцы сожгли в паровозной топке руководителей дальневосточного военного совета — товарищей Лазо, Сибирцева, Луцкого.

Катов знает, что его ждет. Но он и раньше знал, что будет, если победит Чан Кай-ши. Он вооружился цианкали, чтобы бороться до конца: если не победить и не жить, то и не дать себя мучить.

Рядом с ним его молодые товарищи, китайцы. Их не оставляет невыносимая мысль: «Сгореть заживо. Глаза тоже, глаза, ты понимаешь...»

Катов одинок в этой последней смертельной ночи. Рядом с ним тело его друга Кюо, который не смог ждать до последней минуты. И вместо того, чтобы проглотить яд, он дает его молодым соседям, которые все тише повторяют: «И глаза тоже, и каждый палец, и живот, живот...» Он дает им яд, как в пустыне отдают свою порцию воды. Он вел их в бой. Он сильнее их. Он опытнее — он стоял уже под расстрелом. Он просто помогает товарищам — это так же «просто» и так же неосуществимо для героев Дрие ля Рошеля и Жироду, как «проста» помощь больному мальчику в рассказе Паустовского, не осуществляемая в капиталистическом городе.

В поступке Катова нет ни позы, ни жертвенности, приятия своей судьбы. «Когда они выведут меня, я сдаваю шею у одного из них и не отпущу, и они должны будут застрелить меня. Они сожгут меня, но мертвым». Но солдаты закручивают ему руки за спину.

— Предположим, что я погиб в пожаре.

И его ведут в ночь, к паровозной топке.

Умирая, Катов «преодолевает смерть», побеждает смерть, которая в современной французской буржуазной литературе побеждает жизнь.

Видите, какой характер вылепила революция, каким цельным, настоящим сделала человека связь с людьми в революции.

В образе Катова — лаконичность, синтетичность, цельность и монументальность, заставляющие вспомнить об образах мифических героев.

Он умирает как мифический герой, потому что он — настоящий герой.

А в образе Фонтранжа нет ничего мифического, необычного, выдающегося, потому что он, несмотря на мифические декорации Жироду, остался мелким, и для него, как и для Фредерика Моро Флорбера, как и для героев «Комедии Шарлеруа» Дризе ля Рошеля, характерно отсутствие личного своеобразия, отсутствие характера.

Но запомним: Катов в творчестве Мальро — не абсолютно новый образ, противопоставляемый остальным героям. Мальро выяснил возможность превращения «неосуществленного» Ваннека в настоящего человека Катова. В этом — огромное значение романа Мальро: решен вопрос о возможности возрождения, морального оздоровления человека, раздавленного капиталистическим строем.

В первую очередь это относится, конечно, к Ваннекам, пасынкам капиталистического общества, а не к тем калекам, которые кровно связаны с капитализмом, подобно герою Мориака.

В предисловии к последней своей вещи — «Времена презрения» — Мальро дает четкую формулу: полного своеобразия, полноты жизни человек достигает только тогда, когда он связан с другим в «мужественном братстве». О какой борьбе говорит Мальро?

Немецкий коммунист, подпольщик Касснер, спасая список коммунистов, попадает в руки фашистов. В тюрьме он не сходит с ума и не убивает себя только потому, что здесь, в каменном мешке, необычайно ярко чувствует, отчетливо сознает, как тесно связан с товарищами, со всеми революционерами, со всеми трудящимися земного шара. Он в плену, у него отняли все — даже право видеть стены его камеры. Настоящий могильный мрак. Но он борется. Нет, он не одинок. Он продолжает быть в строю, он шагает рядом с другими борцами, с теми, спасая которых от гестапо он и попал в руки фашистов. Это — не плакатная патетика. Огромное волнение пленника фашистов глубоко интимно, в нем и смятение, и оттенок личной радости Касснера личной победы. Касснер, это — Катов, который еще больше вырос. Он совсем свободен, он преодолел чувство одиночества. В Касснере нет уже ничего общего с Ваннеком. Ваннек мог бы стать незаурядным человеком. Катов и Касснер — выдающиеся люди, большие люди.

Один из заключенных выдает себя за Касснера. Касснера освобождают. Он жив. Он в Праге, на свободе, он возвращен к жене.

Но и он и жена знают, что он вновь поедет, уйдет в подполье, вновь утверждая этим свою нерушимую связь коммуниста со всеми трудящимися земного шара. Он свободен — он еще поработает. «Он еще встретится с гестапо».

Это возвращение противоположно движению Изабеллы (Жироду) и совпадает с движением Персефоны Андре Жида, возвращающейся в Аид, из которого ей удалось освободиться: возвращается потому, что не может покинуть томящихся там, в «тюрьме» Аида:

Чтоб возродилась весна свежа,
В землю, на смерть идет зерно.

И — в колесе возвращаясь, — оно
Будущему несет урожай¹.

На фоне современной буржуазной литературы целостный и лирический образ Касснера, живого, страдающего, борющегося, необычайно гармоничен, монументален, как образ мифического героя. Катов и Касснер — самые сильные и чуть ли не единственные живые люди в современной французской художественной литературе. Касснер так полон, необычен, действительно непрозаичен благодаря тому же, благодаря чему чудесно и устремленно в будущее все движение рассказа К. Паустовского: оба писателя увидели, какими делает людей самая реальная, не фантастическая, самая романтическая и самая сильная связь между людьми из существующих на земле — объединение людей в социалистической революции.

Французская художественная литература говорит теперь об этом, и говорит с силой: не просто кризис буржуазного индивидуализма, распад его, но и перерождение человека, начало совсем нового, настоящего расцвета индивидуальности в новых условиях.

Капиталистический строй калечит и вытравляет личное своеобразие человека. В годы кризиса эту неоспоримую истину мы неожиданно прочли на знамени «моральной революции», поднятном группами и группками молодых неогуманистов, персоналистов, спиритуалистов. Как единственные защитники индивидуальности, подавляемой безличной, бесчеловечной «акционерной» капиталистической цивилизации, они моральное возрождение человека противопоставили социальной революции.

Андре Мальро выбил их из их «крепости морали»: моральная революция неотделима от социальной.

Мальро не одинок. Он знаменосец группы больших писателей, для которых путь к пролетариату оказался прежде всего движением в сторону единственного истинного защитника личного своеобразия человека. И путь каждого из них так личен и своеобразен, что уже он один разрушает легенду буржуазных писателей, в том числе и неогуманистов, о нивелировке человека в социалистическом обществе.

Андре Жид идет к нам, защищая право человека на полный расцвет его, на полноту существования.

Андре Мальро идет к нам потому, что он всем существом рвется к победе над мертвенностью живых людей, к преодолению почти маниакального страха смерти, который, как мы убедились, типичен для людей, воспитанных современным буржуазным обществом: в яркости и неотвязности этого чувства выражено и подавление личного своеобразия человека социально-типичным предчувствием смерти класса в целом.

Арагон из мира сюрреалистической разорванности, из мира «осуществленного» в автоматической мечте пришел в мир целостности и настоящего осуществления.

¹ Андре Жид. «Персефона» (1934).

Уолдо Фрэнк толкают к нам мечта о гармоническом человеке, связанном воедино со всем миром, со всей вселенной, стихийная потребность в целостном видении мира.

Жан Жионо воспитал в себе такое видение мира. Уолдо Фрэнк должен понять, что в хаосе капиталистического общества целостность мира можно найти, только уйдя в прошлое человечества, в идиотизм деревенской жизни. И Жионо идет к нам прежде всего потому, что только в социалистическом обществе его космизм, его биологизм, его неистребимая жажда жизни и чувство глубокой связи человека с землей, со вселенной окажутся не тщетными, не бесплодными, обращенными в будущее, а не в прошлое.

У всех — один путь, одна цель, но сколько оттенков, личного своеобразия.

Они идут к нам, как в мир мечты, фантазии. Страшный разрыв между действительностью и неосуществимостью так долго порождал пессимистический мрачный реализм и пессимистический горький романтизм. Но если теперь действительность, утверждаемая фашистской и фашизирующей буржуазией, мрачна как никогда раньше, то и мечта теперь реальна, ощутима наощупь, осуществляется на гигантской территории. Наконец-то можно мечтать смело — как в мифе — и реалистично, фантастически и практически; всякая иная мечта оказывается теперь неживой, несостоятельной — словно она просто банкирская контора, и знаменитого фантазера Уэллса, как школьника, учит фантазии товарищ Сталин.

Они идут к нам с боем — разве Парижский международный конгресс писателей не сражение? Их движение совпало с новой большой волной массового движения. Они идут вместе с массой и в след за пролетариатом; но они и в авангарде, они и ведут массу за собой: ведь перед нами большие художники, писатели; масса к ним прислушивается, и тем охотнее, чем лучше они удовлетворяют ее запросы, чем крепче их связь с новым миром, с нашим миром¹.

В наброске «Победоносная революция», написанном в 1905 году, Ленин, выясняя точно расстановку классовых сил в России, говорит о создании иллюзий, о «Mythenbildung»² «буржуазных революционеров», «как неизбежном следствии и исторической позиции буржуазной демократии»³.

Теперь на вооружении у капитализма новые, откровенно реакционные лживые мифы, и самый буржуазный демократизм западная интеллигенция может защитить только в союзе с врагом лживой «красоты», пролетариатом. Расцвет молодого социалистического мира и рядом артистически организованный фашистский кошмар всколыхнули широкие массы западной интеллигенции.

¹ «Во время конгресса зал Взаимности заполняли широкие народные массы, — преобладали светлые рубашки молодежи, — пишет Леон Пьер-Квинт (Leon Pierre-Quint)

² Мифотворчество.

³ Ленин. Сочинения, т. VII, стр. 333.

Когда Валерий Брюсов после Октября засел за Маркса, чтобы узнать правду о большевиках, а не миф, чтобы понять большевиков и, поняв их, пришел к ним, — цвет старой интеллигенции, писатели окружили его глухой стеной бойкота.

То же пытались сделать с Андре Жидом, когда он опубликовал «Страницы из дневника».

Но сегодня всех тех, кто с Андре Жидом, уже не легко бойкотировать.

Старые кадры мастеров культуры, замечательные художники до революции, переходят на сторону революции и оказываются при этом далеко не в арьергарде.

Происходит относительное ускорение движения на отдельном участке: опыт русской интеллигенции на полном разбеге исторического движения передан Западу.

Поэтому мы можем сказать: на гребне современной французской и вообще западной литературы унылому герою статьи недолго еще красоваться, как центральной фигуре этой литературы.

Ф О Л Ь К Л О Р

Ю. Самарин

Песни уральских рабочих.

1

Дореволюционная буржуазно-помещичья фольклористика на-
чисто отрицала художественную ценность рабочего фолькло-
ра. В конце прошлого столетия буржуазные собиратели фольклора
писали: «Пролегло шоссе, прошла железная дорога. Народ бросает
свои песни. Пришел фабричный на село, девки и ребята запели н о-
в о м о д н у ю п о ш л о с т ь»¹. Такими словами характеризовался весь
новый песенный репертуар, который проникал в крестьянскую среду
с фабрик, заводов и шахт. С этим «тлетворным» влиянием помещи-
чье-буржуазные фольклористы ожесточению боролись как с заразной
болезнью. «Симптомы этой все более и более прививающейся болез-
ни повсюду одни и те же: свобода в отношениях полов, ослабление
родительской власти и религиозности, развитие моды в одежде, уве-
личение удовольствий, замена старых песен новыми и по-
явление типов городской бедноты, жалких по виду и нравственному
убожеству»².

А когда кто-нибудь начинал доказывать необходимость серьезно за-
няться проблемой рабочего устно-поэтического творчества, то на это
буржуазные фольклористы «авторитетно» заявляли: «В последние
годы раздаются немало голосов о необходимости заняться собиранием
материалов, освещающих быт и песенное творчество наемных рабочих
и в частности рабочих-шахтеров с юга России. Со всей решитель-
ностью должно быть отмечено, что это изучение ничего не прибавит,
не даст никаких реальных научных и художественных ценностей, по-
тому что быт рабочих-шахтеров и других предприятий с каждым
годом все сильнее и сильнее утрачивает черты своей родной само-
бытности, пропитываясь чуждыми, антихудожест-
венными элементами интернационализма, а песен-

¹ Н. М. Лопатин и Прокунин. Сборник русских народных лирических
песен, часть I, 1889.

² Д. И. Успенский. Фабричная поэзия. «Книжка недели». 1895 г., сен-
тябрь.

ное творчество всех рабочих, утратившее все лучшие образцы народно-поэтической традиции, зачастую просто граничит с хулиганским и воровским»¹.

В силу своей непреодолимой классовой ненависти к рабочему фольклору, как проводнику революционных настроений, буржуазная фольклористика вычеркнула эту важнейшую ветвь массового устно-поэтического репертуара из ряда объектов научного исследования.

И если по крестьянскому фольклору советская фольклористика получила в наследство многотомные собрания, то в отношении рабочего фольклора не было сделано почти ничего, и советской фольклористике пришлось начинать его собирание и изучение сначала.

Буржуазные фольклористы, сами того не желая, обрушиваясь на рабочую песню, подчеркивали и выявляли то основное, что отличало ее от фольклора прочих социальных групп — интернациональные мотивы и тесно связанные с ними проявления классового самосознания и социального протеста, отсутствие национальной ограниченности и замкнутости. Все это естественно пугало буржуазных собирателей: и как раз наоборот эти признаки должны особенно привлекать к себе современного исследователя.

В послеоктябрьской советской фольклористике проблема рабочего фольклора была поставлена в ряде работ Ю. М. Соколова, П. М. Соболева и др., но нельзя не указать на то, что все же интерес и внимание к этой важной и малоразработанной отрасли далеко еще не достаточны.

До сих пор среди советских фольклористов наблюдается преимущественное и одностороннее увлечение фольклором крестьянско-колхозным. Правда, за последние годы мы имеем, помимо ряда ценных работ по крестьянско-колхозному фольклору, большой сдвиг в изучении фольклора национальностей СССР, но нельзя не отметить, что в части изучения рабочего фольклора сделано и делается еще слишком мало.

Укажем здесь на то, что последняя работа П. М. Соболева, одного из пионеров в области собирания и изучения рабочего фольклора, «Фольклор фабрично-заводских рабочих»², — работа, появления которой советские фольклористы ждали с большим интересом, не могла не разочаровать нас. В ней вместо новых записей и постановки новых проблем мы увидели не более как повторение прежних высказываний автора, игнорирующего то новое, что внесено было в советскую фольклористику за последние годы, в частности по вопросу изучения советского рабочего фольклора. Отсутствие накопленных материалов по рабочему фольклору, отсутствие опыта в работе по его собиранию и некоторые специфические особенности и трудности, с которыми сопряжены собиратели рабочего фольклора, приводили к тому, что це-

¹ Н. А. Янчук. «О малороссийских певцах-кобзарях». Журнал «Этнографическое обозрение». 1907 г., № 3—4.

² П. М. Соболев. «Фольклор фабрично-заводских рабочих». Смоленск. 1934 г.

лый ряд наших фольклористов, занявшихся за последние годы устным рабочим творчеством, не пошел дальше записей устных сказов, которые в значительной своей части по выражению Ю. М. Соколова находятся «на периферии фольклора». Поэтому было бы абсолютно неверным возводить их чуть ли не в основной жанр современного рабочего фольклора.

Наши наблюдения над тем, что поет рабочий, которые мы вели в течение ряда лет в таких крупнейших рабочих областях как Урал, Донбасс и некоторые другие промышленные пункты СССР, заставляют нас высказать несколько принципиальных взглядов на природу рабочего фольклора как дооктябрьского, так и того, который возник и существует в наши дни.

Сравнительно с фольклором крестьянским рабочий фольклор на протяжении всего своего развития был, и сейчас продолжает быть, по своему стилю гораздо менее красочным и расцвеченным пестрыми образами, взятыми из окружающего мира природы. В рабочем фольклоре «утрачены природный фон и природная символика крестьянской лирики». Стиль рабочего фольклора — более строгий, в нем проще построение рифмы, заметна последовательная и правильная метрика. Все это уже по форме резко отличает рабочий фольклор от обычного построения крестьянской песни и приближает скорее к книжной поэзии.

И, наконец, самое важное отличие: если крестьянский песенный фольклор, особенно дореволюционный, далеко не всегда являлся осознанным выражением классового протеста, то рабочий фольклор уже за несколько десятков лет до Октября был всегда непосредственным и ярким выразителем классового сознания угнетаемых масс. В рабочем фольклоре с каждым годом все сильнее и сильнее звучали ноты возмущения и протеста против существующего строя, выливавшиеся иногда в открытые призывы к вооруженной борьбе и свержению господства эксплуататоров.

Значительная близость рабочего фольклора к художественной литературе была характерна и для дореволюционного рабочего фольклора. В послеоктябрьском фольклоре эта близость возросла и возрастает еще больше в наши дни. В ряде случаев мы можем просто констатировать, что современный рабочий песенный репертуар целиком имеет своей отправной точкой песню, возникшую не устным путем, а взятую из печатного источника. И это совершенно понятно. Было бы странно, если бы рабочий класс, культурно-эстетические запросы которого растут с каждым днем, для которого овладение грамотностью — этап развития, уже давно пройденный, передавал свое творчество только устным путем.

На материале современного рабочего фольклора удобнее, чем где-либо, давать бой всем тем, кто сознательно или по незнанию проповедует, что рабочий фольклор, как и фольклор всех других социаль-

¹ П. М. Соболев. Статья «Образ фабрично-заводского рабочего в песенном фольклоре XIX столетия». «Литература и марксизм», 1930 г., кн. II.

ных групп, возникает только устно, что поэтому теперь, при массовой грамотности рабочих масс, фольклора нет или в лучшем случае он отмирает.

Мы ничуть не отрицаем, как уже говорили выше, что рождение рабочего фольклора происходит сейчас преимущественно письменным путем. Но это, однако, ни в какой степени не свидетельствует о том, что «современного рабочего фольклора нет». Наоборот, в наши дни, в условиях, в которых мы живем, мы являемся свидетелями бурного расцвета всех видов творчества, в том числе и рабочего фольклора. «Творческий акт фольклорного искусства был и продолжает быть индивидуальным актом, но в противоположность индивидуалистическому методу буржуазного искусства в нем никогда не закрепляется в раз навсегда данном, застывшем виде окончательная художественная композиция, каждое фольклорное произведение в процессе его дальнейшей творческой жизни и воспроизведения непрерывно видоизменяется путем все новых и новых творческих привнесений»¹. Непрерывная творческая жизнь, привнесение нового, отмирание старого — вот под каким углом зрения должны мы подходить к анализу современного песенного репертуара рабочих.

Если взять в целом известный нам песенный материал по рабочему фольклору, записанный на русском языке в различных районах, то в нем значительное место будет занимать репертуар, распространенный на Урале. Нам пришлось записывать на Урале материал дважды — в 1930 и 1935 гг. Эти пять лет были богаты такими опромными событиями в жизни Урала как развертывание работ по строительству Урало-Кузнецкого комбината, пуск Магнитогорска, Челябинского тракторного завода, Уралмаша и других гигантов, реконструкция всей промышленности и огромные достижения в деле культурной революции. Все это естественно оказало сильнейшее влияние и на судьбы уральского фольклора.

Интересно отметить общность песенного репертуара рабочих различных районов. Так, например, работая в Донбассе, нам пришлось записать несколько таких же песен, что и на Урале. Это говорит о взаимовлиянии устно-поэтического творчества двух важнейших промышленных центров СССР.

Необходимо указать, что материал, помещаемый в статье, состоящий только из песенного фольклора, не может претендовать на то, чтобы дать сколько-нибудь полную картину всего разнообразного по жанрам устно-поэтического творчества уральских рабочих.

2

На Урале, у подножия мощных доменных печей и блюмингов, в светлых новых цехах Уралмаша и ЧТЗ, на золотых и платиновых приисках, в угольных шахтах и рудниках, на лесосплаве, в клубах, рабочих

¹ Е. Гиппиус и Л. Лебединский. Статья «Советский фольклор», «Известия ЦИК» 12/VI—1935 г.

бараках и просто на улице рабочие всех возрастов и всех специальностей любят петь свои песни.

Приезжающего на Урал сразу поражает обширная тематика, огромный размах фольклорного репертуара. От легенд о том, как начали добывать руду на Урале, от переполненных злобой и издевкой рассказов о тульском купце Демидове — родоначальнике династии эксплуататоров уральского рабочего — до высокохудожественных образцов современной лирики. От песен о зверствах «хозяйских мастеров» и тяжелой жизни многосемейного рабочего — к героике пятилетки и пафосу торжественного пускового дня, когда вступает в строй новый завод-гигант, украшенный цветами, сверкающий огнями и красками. Таков диапазон песенной стихии рабочего Урала. Поразительны ее историческая перспектива и протяжение. Невольно возникает вопрос, почему удерживается в репертуаре рядом с какой-нибудь современной песней рассказ о том, как «бедовал» рабочий чуть ли не сто лет назад.

Урал до революции был самым отсталым районом в царской России. Ленин говорил об Урале, что то же самое крепостное право, которое когда-то послужило мощным фактором в развитии уральской промышленности, потом было причиной его загнивания... Прогрессивные веяния капитализма туго проникали в этот край, где долго сохранялись самые чудовищные и заскорузлые, самые дикие пережитки крепостничества.

Несмотря на огромные изменения, которые произошли на Урале после революции, все же воспоминания о прошлом еще живы и теперь. Живут еще люди, испытывавшие на себе и кнут, и пытки, и издевательства полукрепостнического режима. Естественно, что, гордясь достигнутыми успехами, создавая новый Урал, нет, нет да и вспомнят старики о былом. «Сравнишь с тем, что теперь делается, и с еще большим энтузиазмом пойдешь строить новое...», говорят старики, объясняя свою любовь к старому репертуару.

Конечно, у стариков свои песни, у молодежи свои. Но случается и так, что молодежь послушает раз или два песню старика и перенимает ее. Мы слышали, как хор комсомольцев не старше 1914 года рождения пел старую песню «Измученный, истерзанный наш брат мастеровой»...

...А бывает и наоборот. На Нытвинском заводе живет бодрый еще старик, бывший рабочий, теперь пенсионер Каракулин Алексей Иванович, 68 лет. Его «нагрузка» состоит в том, что он должен ежедневно гулять с двумя внуками 5 и 8 лет. Старшая из них — пионерка, во вторую группу перешла, песенница замечательная.

И вот внучка научила деда своим песням. Сядут они на лугу на солнышке и запоют вместе марш из «Веселых ребят». «Шагай вперед комсомольское племя...» весело подпевает внучке скрипучим старческим голосом дед Алексей Иванович, подпевает и сам смеется. Когда он познакомился с нами, то, зная, что мы интересуемся песнями, сразу сказал: «Старых песен не пою... только новые. Считаю, что новые песни все старые перекрыли. Так зачем же старые вспоминать?» И стояло

немалых трудов, вернуть его расположение к старой песне. Потихоньку, не спеша, раскачивался старик, кряхтел, припоминал, долго что-то себе под нос гундосил и все оправдывался что, дескать, «уже который год этих песен не пел и не припоминал и зарок себе дал, что никогда вспоминать их не будет». Перед началом пения пояснил, что песни эти нижне-салдинские¹, где он до старости жил, и только недавно, как старуха умерла, сюда к дочери переехал «внучат качать». Вот его первая песня:

Лет шестнадцать мальчишка
Я пошел на рудник жить.
Я пошел на рудник жить
Такой сволочи служить.
Ой, боже мой, боже мой,
Висит камень надо мной,
Висит камень надо мной,
Над моею головой.
Как камешек упадет
И мне головку расшибет,
А в конторе деньги есть

Даже знаю, как пролезть.
Или ночью, или днем,
Или вечером с огнем,
А я дворнику поднесу
И все деньги унесу.
До утра я подожду
И в контору я пойду:
«Рассчитай меня контора,
Не хочу я в тебе жить
Такой сволочи служить»... (Записано
в 1935 году.).

Эта песня и особенно другие две, записанные у Каракулина, говорят о теснейшей связи дореволюционного уральского рабочего с деревней: на Урале, как известно, особенно долго и упорно сохранялись узаконенные крепостным правом связи рабочего с землей.

Вот как описывает песня обычное положение семьи рабочего, проживающей в деревне:

Уж как зимонька зима
Да й холодная была,
Холодна была да й морозлива.
Нету сена, нету дров,
Скотина ревет.
А в избе на печи

Дети скорчились сидят.
Мужика в доме нет —
На завод он ушел.
Как мне беденькой быть,
Горю как подсобить... (Записано в
1935 году.)

Эта песня, несмотря на ее простоту, особенно когда она поется на протяжный мотив, производит огромное впечатление своей неизбывной тоской.

Вот еще одна песня, которую пел старик. Эту песню пели рабочие в большинстве русских промышленных центров. Разные варианты этой песни неоднократно публиковывались. При сравнении их видно, что текст песни беспрестанно варьируется, исполнитель вносит в него отдельные штрихи и черточки от себя.

Когда эту песню пел старик Каракулин, любопытно было то, что при всем своем безголосьи он умеет добиваться большого исполнительского эффекта в пении. Он как-то особенно непередаваемо вставлял кое-где между словами что-то близкое к вздоху вроде «эх-о-о-х» или «айх...», то умело понижая, то повышая звук голоса.

Истерзанный, измученный
Наш брат мастеровой.

Идет как тень загробная
С работы трудовой.

¹ Нижняя Салда — один из промышленных центров Среднего Урала.

С утра до темной ноченьки
Стоит за зерстаком —
В руках пила тяжелая
С пудовым молотком.
Он бьет тяжелым молотом,
Копит купцу казну,
А сам страдает голодом,
Порой несет нужду.

Придет зима холодная
Расчет ему дадут —
И вся семья голодная —
Все по миру пойдут.
В деревне то же самое —
Одна лишь нищета.
И холодно и голодно
Нужда, нужда, нужда. (Записано в 1935 году.)

От рабочих кизеловских каменноугольных предприятий в 1930 году был записан целый цикл старых песен, которые раскрывают разнообразные стороны производственной жизни шахтеров и их быта в прошлом.

Эти песни создавались в то время, когда уже вполне оформились капиталистические отношения и когда основная масса рабочих стала объектом капиталистической эксплуатации предпринимателей и их агенты.

Уныние и общая подавленность, жалобы на тягостность труда, доходящие до желания умереть, — вот содержание этих песен.

В шахтах яма есть такая
Преопромная большая,
Восемь метров глубиной
И сто двадцать шириной.
Есть проведенный шнурок,
На шнурке висит замок.
Шнурок дернет,
Звонок свистнет.
Рукоятчик, не зевай,
Машинисту слух подай.
Машинист машину правит,
Кочегар гудок дает.
Гудок первый прогудел,
Монтер обуваться сел.
Второй гудок прогудел
Шахтер шапочку надел.
А вот и третий подал
Всех на здание собрал.
Подошел я к ламповой.
Там народ стоит толпой.
Наполнилось народу.
Сейчас будут опускать.

Мы на клетке становились
По шестнадцать человек.
Мы на клетку становились
С белым светом простились.
Прощай, прощай белый свет
Мы увидимся аль нет?
Прощай солнце и луна,
Прощай милая моя.
Клетка вихрем понеслась
И все зданья затрясась.
Клетка дернула, рванула,
Не успел слова сказать,
Столовой кричит слезать.
Вот мы слезли, покурили.
О том, сем поговорили,
По продольным разошлись.
За работу мы взялись.
Кто за кайло, кто за лом,
А забойщик за забой,
А саночник дело знает
Только лямку надевает. (Записано в 1930 году.)

Эта песня в разных вариантах встречается также на многих шахтах Донбасса.

Смерть и увечья на работе были до революции ежедневным явлением при добыче руды и каменного угля.

О смерти шахтера говорится в песне, которая является имитацией старой песни «Вот мчится тройка» (была записана в Н. Тагиле на железных рудниках и в Кизеле).

Вот мчится партия с уклона
По узкой, грязной коренной,

А молодому коногону
Кричит навстречу стволочной:

«Ах тише, тише ради бога
Ведь здесь такой большой уклон,
А спереди путь неисправный
С толчка забуруется вагон».
А парень видно то не понял,
Он эсе скорее лошадей гнал,
Его вагончик забурился,
А сам под партию попал.
Вот уж носилки притащили
Убрать несчастного гарня.
Ах, фельшер режет, доктор режет,
Сестра приборы подает.
«Зачем ты парень торопился,
Зачем ты быстро лошадь гнал?
Али десятника боялся
Или в контору задолжал?»

«Я не десятника спугался
И не в контору был, должен,
Я перед сменой подзадался
И вот под партию попал!
Прощай продольная, коренная,
Прощай ты запад и восток,
Прощай ты роза дорогая
И ты братишка ствольной,
Прощайте все друзья ребята,
Прощай больничная кровать,
Скорей бы смерть, а то мученья
Не в силах я переживать!
Ах, был я младшим кононом
И жил я с бедною женой.
Уж не работать мне в продольной,
Жена останется вдовой». (Записано
в 1930 году.)

Литературное происхождение этой песни несомненно, — в ее стиле-форме оформления есть элементы влияния вкусов мелкобуржуазной среды.

Тема прощания с женой, семьей, товарищами и «белым светом» — обычная тема песни рабочих, труд которых связан с опасностью для жизни.

Шахтер в клеточку садится
С белым светом распростился.
Прощай, прощай белый свет
Тебя увижу али нет.
Прощай, ясная заря,
Прощай, милочка моя.
А вагончик дело знает:
Все вагончики гоняет;
Он вагонов шесть погнал

Себе спину ободрал.
Жизнь шахтерску он проклял.
Шахтер в яму отпустился
С белым светом распростился.
Сам он ходит со свечами,
А смерть носит за плечами,
Эх, нет на свете тяжелей
Как работа в шахте. Эй!
(Записано в 1930 году.)

Тот же мотив мы видим в рабочих частушках:

На работе
вагончики гоняем,
больно пальчики прибили
Слезки проливаем.
(Рудник на горе Высокой. Н. Тагил.
Записано в 1930 г.)

Надоело откатчикам
С породой канителиться.
(Там же).

На дворе метель метет,
На дворе метелица.

На нашем руднике порода
Не порода — сатана.
Сколько бедного народа
Покалечила она.
(Там же).

Тяжелое сознание того, что работа на заводе и на руднике ведет к болезни и преждевременной старости, сквозит в следующих женских частушках:

Потеряла голос я,
Потеряла нежный.
На завод попала я,
На завод железный.
(Алапаевский мет. завод. 1930 г.)

На что мамонька родила,
На что имя нарекла,
Двадцать лет меня кормила.
В рудники меня сдала.
На роду родима мама
Растоптала бы меня.
(Кизел 1930 г.)

Нищета, полная необеспеченность своим заработком приводили многих рабочих к полному разочарованию в жизни; многие из них шли в кабаки, пытаясь там найти забвение от окружающей жизни и забот.

Женку легче нам нажить,
Об ей нечего тужить,
Нам рабочим об обеде
Лучше надо дорожить.
(Алапаевский з-д. 1930 г.).

Чем рабочему жениться,
В кабаке лучше завалиться.
Лучше деньги все пропить,
Чем в законный брак вступить.
(Алапаевский з-д. 1930 г.).

Старые рабочие поют очень распространенную песню, в которой, как в зеркале, отражается безысходная тоска, которая царила в семейном быту рядового рабочего в капиталистическом производстве.

По улице темной и грязной
Идет горемыка домой.
Недельку трудился, работал,
В субботу расчет получил.
В воскресенье в кабаке завалился
И все до гроша прокутил.
Жена три дня печку не топил,
В трубе сильный ветер свистит.
Дитя в халамидке покрыто
Кричит: мама, кушать хочу.
Подожди ты дите, мое родное.
Вот скоро наш тятя придет.

Он хлеба и сахару купит
И булочку он принесет.
Тихонько тут дзерь отворилась.
Взошел горемыка домой.
Жена тут на мужа взглянула
И слезы полились ручьем.
Зачем я тебя полюбила?
Зачем за тебя замуж пошла?
И лучше мне проб да могила
Я тем бы довольна была.
(Нытвинский з-д около Перми.
1935 г.).

Характерно для песенного творчества этого времени такое четверостишие:

Горе, горе, где живешь?
— В кабаке за бочкой.

Горе, горе, что жуешь?
— Сухари в примочку.
(Там же. 1935 г.).

Весь общественный строй толкал бедняков-рабочих к кабакам и бездомному, бесприютному бродяжничеству.

По кабакам я шаялся,
А в топку спать пришел.
Я углем укрывался,
Лопата в головах...

Несчастное положенье
Рабочего душа—
А все мое именье
Тяжелых два лома.
(Алапаевский завод. 1930 г.).

Беда и горе в домашнем быту, тяжесть непосильной работы, постоянная опасность быть искалеченным и умереть или остаться нетрудоспособным обрисованы в песне, которую называют «Рабочая чайка». Эта песня — перефразировка распространенного городского романа «Вот вспыхнуло утро».

РАБОЧАЯ ЧАЙКА

Вот вспыхнуло утро, гудки загудели.
С постели поднялся рабочий народ.
Ни крошки не ели, но скоро оделись,
В мозгу у них много и нужд и забот.
Пришли растопили котлы паровые

И искры вокруг них как змеи летят.
Измучен, истерзан и полуодетый
От жару и дыму им нечем дышать.
Послышался крик—он где-то раздался,
Какой-то рабочий в машину попал.

Бедняга навеки калекой остался,
Он зрение и руку свою потерял.
Семья голодает и по миру ходит.
Бедняга з больницы стонал...

Вот вспыхнуло утро. Гудки загудели
Его на кладбище родные несут.
Гудки загудели, чуть слышно далеко.
Ах! верно, то вечную память поют.
(Н. Тагил. 1930 г.).

Конечно, не все дореволюционные песни уральских рабочих полны тоской и горем. Мы знаем много песен, проникнутых глубокой классовой ненавистью и иронической насмешкой, в которых выводятся «хозяин» и его помощники и агенты, начиная от представителей высшей заводской администрации и кончая всякими «мастерами», «подмастерьями» и «десятьниками».

Ночки темны разосенны
Мы не только спим лежим, (2)
Да думу думаем о том,
да чем обрадуют нас днем (2)
да утром рано по заре,
да сторож доску пробивал, (2)
да штейгер двери отворял.

Да нам работу задавал, (2)
да мы не выробим к утру,
да мы оставим ко проку, (2)
да Батманову¹ дураку.
Мы живем здесь за горами (2)
один бог только небесный
мы и здесь не пропадем. (2)

Глубокая ненависть к «верхушке», т. е. к мастерам и подмастерьям, которые хотя и вышли из рабочей среды, но являлись первыми притеснителями рабочих, сквозит в следующей песне:

Как не завидовать
Старшему мастеру,
Вон у окна он сидит,
Гладит он бороду,
Чай поливает,
Знать и душа не болит.
А я весь измученный,
Ломит все косточки,
Словно верст сорок прошел.
Эх, отдохнуть бы,

Присесть бы маленечко,
Коли б надсмотрщик ушел.
Да нет все стоит он —
И нету мне бедному
Нету покоя совсем.
День на работушке,
А вечер в заботушке,
Как бы семью прокормить.
(Н. Тагил. 1930 г.).

(Песня «контрапных» рабочих пелась на Турьинских рудниках, сообщивший ее учитель Н.-салдинской школы краевед С. В. Барышников слышал ее в 80-х гг. Записано в 1930 г.).

На Нижне-тагильском металлургическом заводе мы записали одну песню, история возникновения которой связана с одним конкретным фактом. Желавшие выслужиться перед начальством мастера и подмастерья в угоду самодурству пьяного «земского» запряглись в тележку и взялись прокатить на себе начальство. Песня высмеивает поведение этих людей, которые и сейчас памятливы многим старикам. Заключительные строки песни наполнены выражением массового протеста рабочих против подлого угоднического поступка и вместе с тем протестом и угрозой по отношению к властям вообще.

Запрягли раз в коренного
Кондратея Мартюшова,
А второго пристяжного

Это Кузьку Байстрокова.
А третий был из рысаков
Семен Никитыч Кисляков.

¹ Батманов — один из управляющих рудниками.

Эту тройку мастер гнал,
Маркел Коровин подгонял.
Хотел земскому угодить,
Хотел рожи избороздить.
Но только плохо угодил.
В саму грязь его всадил.
Плохо видать мастер правил,
Хлебать грязь его заставил.
Подметаться бородищей

Плохо правил кнутовищем
Земской рыло все ссадил
В навоз харей угодил.
Но мы не таковски мужички
И не такие дурачки,
Мы все подати не платим,
Мы начальников колотим,
Пусть начальники ревут,
Мы пропишем им капут.

(Записано на Нижне-Тагильском заводе в 1930 г.).

В ряду эксплуататоров и притеснителей рабочих на капиталистической фабрике очень колоритна фигура кабатчика и содержателя заводской лавочки. Работая в большинстве случаев «от хозяина» завода и находясь всегда в тесной зависимости от него, кабатчик во всем выполнял волю господ и всеми возможными способами закабалял рабочих, запутывал их в долговые сети, при этом спавивая их и забирая в залог все, вплоть до последней вещи их домашнего обихода. В Нижнем Тагиле среди многих других кабатчиков и лавочников особой известностью пользовался Кондратий Мартюшов, имя которого и увековечено в песне.

Как у нашего Кондрата
Рожа вроде два квадрата,
Весь от пьянства сизый нос
Пузырями он пророс.
Все к Кондратию идем,
Мы идем к нему идем,
Все рубли ему несем.
Мы рубли ему несем
Да все копеечки.

А от Кондратия идем,
Как быки мы все ревом.
Как быки мы все ревом.
Да как коровушки,
А домой мы как придем
Мы женам бока намнем.
Мы женам бока набьем
Да по головушкам.

(Записано в Н. Тагиле в 1930 г.)

Характерны песни, записанные среди рабочих «старателей», работающих на золотых приисках. Так, например, нами записана на прииске под Алапаевском переработка «Коробочки».

Располным полна коробушка
Золоченого песка.
А как вспомнишь про зазнобушку,
Так сгрызет тебя тоска.
С ночки выйдешь в гору дальнюю.
Проработаешь весь день.
А домой пойдешь печальный
И голодный слезно тень.
Хотя полна моя коробочка
Да ведь блумбочка крепка,
Не захватишь для зазнобушки
Золоченого песка.
Только как придешь с работушки,
Вмиг ко сдатчику спешишь.
Сразу сдашь ему коробочку
И один домой спешишь.

Без копейки горе мыкаешь,
Нет наживы никакой,
А за старательску работушку
Набивался окружной.
Я ведь силы клал немалые,
Как песочек добывал,
А потом все эти денежки
Наш хозяин пропивал.
Хоть полна моя коробушка,
А мне гользы ни гроша,
Будет век ходить зазнобушка
Без узорного платка.
Сам я буду век старателем
Мне нехватит на вино,
Станет век ласкать зазнобушка
Мое грустное лицо

(Пел старик «старатель» 70 лет, в 1930 г.).

Там же записана частушка.

Сызмала я растирала
На решеточках пески.

Я сызмала пострадала
От любви от тоски.

3

В конце XIX века рабочий класс Урала перешел к активным и организованным формам борьбы за свое освобождение. И тут песня боевая, поднимающая массы на борьбу, объединяющая их, зазвучала на рабочих собраниях и митингах, на рабочих баррикадах.

От той поры уральские рабочие сохранили в своей памяти много песен. Большинство из них относится к общераспространенным тогда песням революционного подполья. Нам приходилось слышать, как старые рабочие в Алапаевске, собравшись вместе, хором пели «Варшавянку», «По пыльной дороге», «Дубинушку», «Долю», «Нагаечку», «Солнце всходит и заходит» и ряд других песен. Но, помимо этих общеизвестных песен, нам удалось записать несколько песен местного происхождения, сюжеты которых посвящены отдельным эпизодам революционной борьбы на Урале.

Как вечернею порою
у заводских у ворот
собирался зесь народ,
собирался зесь народ,
как не в славный хоровод,
не в военной то поход.
Ой нет да, нет ой ли нет да,
Собирался весь народ,
видит мастер наш идет,
видит мастер наш идет,
с собой барина ведет,
Ой ли да, ой ли да, да
с собой барина привел,
барин речь таку повел,
барин речь таку повел,

Ой повел повел повел да,
Расходитесь-ко ребята
по казармам, по домам,
все равно рубля не дам,
все равно рубля не дам,
ой ли дам да ли я не дам.
Не пойдете по домам,
по казармам по углам.
я приказ тогда отдам,
ой отдам ли я отдам,
накладут вам по шеям.

(Записано в Алапаевске в 1930 году от рабочих металлургического завода. Песня сложена в 1900-х годах.)

Другая революционная песня записана в Нижнем Тагиле. В основу ее положен факт имевшей место расправы над молодым рабочим-революционером. Старые рабочие помнят это событие так же, как и всех тех лиц, которые в песне фигурируют. Поется она на мотив, близкий к песне «По диким степям Забайкалья».

На Нижнем Тагильском заводе,
Над старым большим рудником,
Стряслася беда роковая
Над тем молодым бедняком.
В ту пору хозяйские лапы,
Как когти держали нас всех,
А Важгин-артельщик все хапал,
И то не считая за грех.
Он брал и деньгами и хлебом,
И сахарным мелким песком,
На наши на кровные деньги,
Себе он повыстроил дом.
Себе он повыстроил терем
Из красных больших кирпичей,
Из нас-то ведь всякий был беден,

И ему много проработал ночей.
Важгин по приказу Павлухи¹
Всходил к нам ко всякому в дом.
И кажного гнал на работу
Большим коногонным кнутом.
И все мы до время до поры,
Ему подчиняться должны,
И все мы на работу ходили,
Весь год от зари до зари.
Но время пришло и язился
Среди нас тот удалой бедняк,
Он богу во-век не молился,
А нам он говаривал так:
«Прошло то несчастное время,
Павлухе не век управлять,

¹ «Павлуха» — прозвище владельца Н.-Тагильских заводов миллионера г-ра Демидова Сан-Донато.

Мы сами добьемся управы
И не станем на бар работать». Но он говорил, а Павлуха, И с им кровопивец Важгин Призвали казаков с полсотни И был им приказ лишь один: «Стрелять не жалея патронов, Коль будут итти против нас», Издали они приказанье, Урядник отдал их приказ. А сами бедняка молодого

Сковали они з кандалы, И, не давши с семьею проститься, Провели вдоль тюремной стены. С завода его по этапу Угнали его за Байкал, И умер бедняк там безвестно Среди тех безрадостных скал. А дома остался родитель И старая дряхлая мать, И будем мы дружно ребята Его за упокой помянуть.

(Записано в Н. Тагиле в 1930 г.)

Типичнейшая для дореволюционного Урала фигура хозяйского управляющего, истязавшего рабочих, раскрыта в этой песне особенно ярко и дана с большой силой классовой ненависти. Но Важгин — не только конкретная историческая фигура, в песне он дается как собирательный тип, широкое обобщение. В его описании сведены вместе характернейшие качества хозяйского управляющего: взяточничество — «все хапал, и то не считая за грех», не брезгуя ничем — «деньгами, хлебом, сахарным песком...»; обогащение за счет рабочих и постройка «терема» из «красных кирпичей» и бесчеловечное отношение — «всходил он ко всякому в дом и каждого гнал на работу большим коногонным жнутом»; теснейшая связь с царской полицией — «призвали казаков с полсотни и дан был приказ им один...»

Образу Важгина в песне противопоставляется тип молодого рабоче-го-революционера. Повидимому, неслучайно то, что его имя (упоминание которого преследовалось) не приводится.

Образ бедняка дан скупо и ярко — это «удалый бедняк», «он богу во-век не молился». Он призывал массы к восстанию — «прошло то несчастное время, Павлухе не век управлять, мы сами добьемся управы и не станем на бар работать».

Мотивы революционной борьбы нашли свое отражение и в рабочей частушке. Вот примеры этого:

Я с завода нонче шел
Прокламацию нашел.
Не пилося, не елося
Прочитать хотелось.
(Алапаевск. Частушки 1905 г.)

Нагайка, ты нагайка
Сильна в стране родной.
Романовская шайка
Царит тобой одной.
(Н. Тагил).

4

Мы подошли теперь к рассмотрению послеоктябрьского песенного творчества уральских рабочих. Если и в дореволюционной рабочей песне мы отмечали близость к книжной поэзии, то теперь, по мере все возрастающей тяги рабочих масс к культуре, эта связь становится все сильнее и органичнее.

Современный песенный рабочий репертуар на Урале по преимуществу базируется на литературном творчестве, и литературные заимствования занимают в этом репертуаре центральное место.

С новым социалистическим бытом создались новые условия для постоянного обновления песни.

Весело звенит по рабочему Уралу революционная рабочая песня. Основное место в рабочем репертуаре занимают общеизвестные массовые революционные песни, созданные нашими лучшими советскими поэтами и композиторами. Укажем на некоторые из них, самые популярные: «Дальневосточная» («Нас побить, побить хотели») Д. Бедного, музыка Давиденко, «Марш Буденного», «Молодая Гвардия» С. Третьякова и «Молодая Гвардия» А. Безыменского, «Первая конная» Асеева и много других.

В 1935 году получил широкое распространение марш из «Веселых ребят». Сейчас его поют везде, и не будет преувеличением сказать, что среди рабочей молодежи — в данный момент — это самая широко распространенная песня. Ее поют молодежные хоровые кружки, точно и дословно повторяя текст автора. Ее поют, изменяя отдельные слова или отдельные строки, как, например:

вместо

и любят песню деревни и села
и любят песню большие города

на уральских приисках поют:

и любят песню колхозные села
и любят песню золотые прииска.

Далее в припеве песни строфа:

и тот, кто с песней по жизни ша-
гает

в некоторых местах поется

и тот, кто бодро на рудник ша-
гает.

Пришлось слышать и полное изменение текста припева (Нытвинский завод):

Нам комсомол строить жизнь помо-	Кто в коллективе ударном шагает,
гает,	Тот никогда и нигде не пропадет.
Он всех отсталых к победе ведет,	

Строфа «Шути и пой, чтоб улыбки росли» поется в некоторых местах так:

«Борись за то, чтоб проценты росли»

и так далее. Строфа «Мы все добудем, пойдем и откроем...» поется:

«Мы угля в шахтах добычу устроим,
Дадим сверх плана вагоны с рудой»,

Примеров таких переработок встречается много.

Среди песен, созданных в эпоху гражданской войны на Урале, до сих пор любят петь переделку распространенной до революции песни литературного происхождения, сочиненной в половине XIX столетия поэтом Соколовым о Наполеоне, начинавшейся в своем первоначальном виде словами: «Кипел, горел пожар московский» и известной впоследствии в массовом распространении как «Шумел, горел пожар московский». Наполеон, фигурировавший в песне, был заменен Колчаком, и вся песня была перефразирована.

Колчак, презренный царь Сибири,
Хотел Россией завладеть.
Собрал он рать своих бандитов,
Пошел советы усмирять.
Прошел Казань, Симбирск, Самару
С своею шайкою лихой.
Кричал — хочу добра России,
И гнал советы все долой.
Пошли расстрелы массовые,
Рабочих в тюрьмы посажал,
И рады были все буржуи,
Что он советы разгонял.
Узнал герой — рабочий центра,
Пошел советы защищать,

Он взял винтовки крепко в руки,
К Казани стали подступать.
И недоуг стало буржуйам
В Казани чай распизать,
Собрали все свои пожитки
И — ну в Иркутско удирать.
— Ах, зачем я шел к тебе, советы,
Сибирью всю держа в руках.
Зачем кредитные билеты
Я от Антанты получал?
Зачем я Ленина декреты
В семью трудящих не спущал?
Теперь открылась вся правда —
Рабочий власть везде забрал.
(Записано в Алапаевске в 1930 г.).

Вскоре после Октябрьской революции среди рабочих Урала получила распространение переделка старой песенки «На солнце оружием сверкая...»

Теперь эта песня почти совсем забыта, ее больше не поют, но она входила в репертуар первых послеоктябрьских лет, когда еще было сильно влияние шансонетки. Эта песня — пример механического сочетания старого, меланхолического мотива с новым революционным текстом. Песня не удержалась в репертуаре, повидимому, потому, что между текстом и мотивом не было органического единства.

На солнце оружием сверкая,
Под злуки лихих трубачей,
Рабочий народ выступает,
Разбив всех купцов палачей.
Мы долгие годы страдали
Под гнетом тиранов-царей.
Мы троны для них воздвигали
Под звон кандалов и цепей.
Ура всем гражданам России,
Сплотившимся тесным кольцом.
Нет места теперь буржуазии —
Свобода нам будет отцом.
Ура всем героям-Советам.

Защите рабочих идей.
Нет места врагам пустократам,
Среди обновленных людей.
Да здравствуй Советская Россия!
Да здравствуй великий народ!
Долой все обиды — насилие
А красное знамя вперед!
Во слышна команда рабочим,
Теснее сходитесь в ряды,
Не дайте погибнуть тем братьям,
Кто цепью идет впереди.

(Записано в 1935 г.)

К годам гражданской войны относится и следующая песня, несомненно литературного происхождения, которую пели во время военных походов в вооруженных отрядах уральских рабочих.

Красное знамя, заветное знамя,
Символ свободы святой,
Все ты обмочено крозью народной,
Горькой слезой трудовой.
Ткали тебя исхудалые пальцы,
Жилья в рабочих руках,
Древко твое выросло в неволе.
В усталых руках бедняка.
Тощие гвозди, что в древко впились,

Забиты рукой кузнеца.
Мы подняли тебя гордо высоко
И в нас трепетали сердца.
Но время умчалось, пора миновала,
Рухнул палач вековой.
Красное знамя — символ свободы
Взвилось над советской землей.

(Записано в Нытве в 1930 г.)

Приведем еще текст песни бытового характера, относящейся к первому послеоктябрьскому десятилетию. Она состоит из тематически связанных между собою частушек.

Сортировка проходила,
Ролики качались.
А мы с милым в воскресенье
В загсе расписались.

Сортировка наша встала,
Все рабочие сидят.
А я с милым поругалась,
Что и глазки не глядят.

Говорила не расстанусь.
Как же легко рассталась.
До рудничка проводила
Чуть живая поплелась.

Эх, если б знать мне не зынять бы
Свечки из подсвечника.
Эх, кабы знать бы не любить бы
Такого насмешника.

Был револьвер, теперь нету.
Нечем уточку убить.
Не дадите мне совету,
Как мне милого забыть?

Все дровишки погорели,
Остается один жар.
И любила и бросала,
А теперь вот бросить жаль!..
(Записано в Кизеле в 1930 г.)

Можно было бы привести еще ряд песен такого же типа, возникших и распространявшихся на Урале в первые годы после Октября. Но мы ограничимся приведенными нами, так как эти песни в своем большинстве создавались под большим влиянием мелкобуржуазного «мещанского» стиля, воздействие которого на песенный репертуар рабочих, особенно в первые революционные годы, было еще очень сильно.

Эти годы прошли под знаком борьбы двух влияний — первого, которое шло через массовое внедрение в песенный репертуар общераспространенных революционных песен, и второго, которое выразилось в широком распространении мелкобуржуазного стиля, преимущественно «жесточкого романса» и бесчисленных переделок старых песен, певшихся, как говорили сами рабочие, «на новый лад», т. е. с новым текстом.

Одновременно с этим сохранялась в песенном репертуаре, особенно среди более пожилой части рабочих, старая дореволюционная рабочая песня.

Кроме того, среди той части рабочего населения, которая поддеживала связь с деревней, бытовала старая крестьянская песня.

Новая тематика сразу после Октября заняла в рабочем песенном репертуаре Урала большое место, но было бы преждевременно говорить о наличии очень ярких образцов рабочей песни на Урале в первое послеоктябрьское десятилетие.

Почти то же самое можно сказать и о частушке.

5

Наблюдения над рабочим фольклорным репертуаром ряда наших исследователей¹, сделанные в первое послеоктябрьское десятилетие, говорят о том, что частушки не имели массового распространения на фабриках и заводах. П. М. Соболев в своей статье подчеркивает, что частушка «не характерна для коренного фабричного населения». Ю. М. Соколов в своих выводах о непопулярности частушки на одной из фабрик в б. Тверской губ. (Калининская область) идет в этом направлении еще дальше и говорит, что «частушки из фабрик и заводов все больше и больше вытесняются опять в деревню... Молодежь уже петь частушки или, как их там называют, «прибаутки» перестает, стыдится...»

Наши наблюдения, сделанные на Урале в 1930 и в 1935 гг., в данном вопросе не сходятся с выводами указанных авторов.

На заводах, новостройках и прочих промышленных предприятиях Урала жанр частушки среди рабочей молодежи живет и продолжает жить. Различие между нашими наблюдениями и наблюдениями предыдущих исследователей надо искать прежде всего в большом различии общих социально-экономических условий, которые отделяют Урал от центрально-промышленных районов РСФСР, где собирали рабочий фольклор Ю. М. Соколов и П. М. Соболев. Безусловно верно, что частушка является жанром преимущественно крестьянским. Рабочий класс Урала и раньше был тесно связан с крестьянской массой, а за последние годы в связи с грандиозным размахом индустриального строительства в ряды рабочих Урала влилась огромная масса крестьян, с приходом которых частушка укрепилась. И на уральских заводах значительно больше распространена частушка в среде именно той массы рабочих, которая совсем еще недавно пришла на завод из деревни.

Но вместе с тем частушка пользуется популярностью и среди коренной рабочей заводской молодежи².

Здесь необходимо сказать несколько слов о судьбах частушки на Урале. Что представляла собой уральская рабочая частушка в 1930 году и кто ее преимущественно пел? В 1930 году на Урале развернулась грандиозная работа по строительству новой индустрии, крестьянская масса хлынула на заводы и новостройки, и в заводской частушке 1930 года слышалось много чисто крестьянских мотивов.

Частушка подлинно заводская, рабочая, почти отсутствовала, отдельные попытки насадить ее были часто неудачны и искусственны. Крестьянская молодежь, наводнившая промышленные пункты, пела тогда свою деревенскую частушку. В ней было немало явной и прикры-

¹ Ю. М. Соколов. «Песни фабрики и деревни». Вестник просвещения. 1925, № 4. П. М. Соболев. «О песенном репертуаре современной фабрики». Изд. РАНИОН. Москва. 1928 г. Ученые записки, т. II.

² Наши наблюдения сходятся здесь с мнением фольклористки Э. В. Гофман, работавшей в 1935 г. на Урале.

той контрреволюционности, влияний кулацких, сектантских и др. Но одновременно с этим на заводах Урала тогда же существовала и своя частушка, находившаяся под сильным влиянием городской, обывательской мелкобуржуазной стихии и «блатного» творчества. Сюда относились частично частушка с тематикой любовной и хулиганская частушка, с огромным элементом «похабщины». Распространение этой частушки естественно шло вразрез с той созидательной, культурно-просветительной работой, которая велась, и надо отметить, что вполне правильно делали культурно-просветительные организации, когда вели борьбу за вытеснение этой частушки.

Теперь—по прошествии пяти лет—роль и значение частушки сильно изменились. Все быстрее и быстрее отмирают все те элементы в частушке, которые исходили от классового врага (явно контрреволюционные частушки, мещанские, блатные, хулиганские и т. д.). Все больше появляется идеологически здоровых образцов советской частушки, откликающейся на актуальные вопросы текущей общественной жизни, на все вопросы бытового характера, в том числе и на вопросы личной индивидуальной любовной тематики. Частушки охотно поет теперь и передовая молодежь завода. Все это заставляет обратить внимание нашей фольклористики на проблему частушки и, учитывая ее положительную роль в ряде случаев, признать преждевременным мнение об уходе частушки из рабочего быта. Политически здоровая, поэтически яркая частушка живет сейчас в рабочей среде и нет никаких признаков ее умирания и вытеснения.

То, что создается и бытует в этом жанре сейчас, не приходит в столкновение с новыми формами советского песенного репертуара.

Интересны частушки девушек, работающих на сортировке и откатке угля в каменноугольном центре Урала — Кизеле.

Авторов частушек или «частогорок», как их там называют, найти трудно — часто они и составляются сообща. Есть, конечно, среди работников и такие, которые известны своим искусством сочинять частушки.

К ним обращаются, их просят сочинить, а потом в процессе исполнения изменяют, варьируют текст, как кому понравится. Раньше частушки не записывались, но теперь, когда неграмотных почти не стало, встречаются переписанные от руки списки излюбленных местных частушек. Такие списки считаются большой ценностью, и девушки-работницы переписывают их, заучивают и переносят в свою компанию.

Современные рабочие частушки далеко ушли от своего первоисточника — деревенских «страданий». В них мало привычных для деревенских частушек образов, на их место пришли новые образы, новые обороты, более близкие и родные рабочему и фабрично-заводской обстановке.

Новое отношение к любви, к подругам и товарищам, к собственности — вот тематика рабочих частушек. Современная частушка хочет правдиво выразить то новое, особенное, что появилось в жизни людей.

В прежних частушках были такие, которые включали в себя элементы осуждения всего строя отношений между людьми, который существовал на основе капитализма, калечившего и убивавшего все человеческое в людях. Действующие лица новой частушки—новые люди новой эпохи.

Коллизия старой частушки, это — противоречия капиталистических отношений, которые враждебны действительно человеческим отношениям.

Коллизия новой частушки, это — противоречия утверждающихся новых социалистических, бытовых, личных отношений и еще не умерших пережитков капитализма.

Искренно просто и душевно говорит в современной частушке девушка о своей любви:

Понапрасну небо красно
Одна звездочка горит.
На заводе ребят много,
Об одном сердце болит.

Одна звездочка упала,
А другая поднялась.
Через тебя это миленочек
Я на рудник нанялась.

Ероплан поднялся в гору.
А корабль и по воде.
Сознаюсь тебе я, милой,
Что люблю, люблю тебе.

У моего миленочка
Есть заветные друзья —
Топор, лампа, обушок
Да черноброва девка я.

Я на руднике была,
На горе сидела.
Глаза кверху подняла
На милого глядела.

Мой деточка коногон,
Вагоны гоняет.
Как забурится вслон
Меня вспоминает.

Для современной работницы личная жизнь не мыслится вне общественной жизни, и поэтому самые правдивые частушки посвящены одновременно и работе и любви.

Милый мой руду рубает,
А я вагончики гоню.
Вместе строим, укрепляем
Власть советскую свою.

Днем мы с милым на работе
Руду будем добывать.
Вечер в клуб аль на собраньи—
Всюду надо поспевать.

А я чаю накачаю,
А сахару наколю.
Придет миленький с собранья,
А я чаем напою.

Коли снов война зачнется,
Поспешим милой на бой.
Один красным командиром,
Друга красною сестрой.

Радостно говорит частушка о девушке, ожидающей свидания с милым.

Милый мой, ах милый мой
Милый нареченный,
Приходи-ко, прилетай
Зоречкой вечером.

Кочегар подай же пар,
Идет, идет «на гора».
Бросай миленькой работу
На свиданище пора.

Прогудел десять часов
Милому на смену,
А я зыйду до конторы
Его перестрену.

Сортировочка идет,
А грохот не сеет.
Ко мне миленькой пришел
Подойти не смеет.

Частушки рисуют образ «милого» и отношение его к любимой девушке.

Оббил миленький перчатки,
Об стеклышко стукавши.
Выйди милка на минутку,
Об тебе соскучимшись.

На работу я иду,
Стоит ламповая.

А с работы я иду,
Здравствуй дорогая.

Не начесывай начесы,
Крутолобая моя.
Через твои-то начесы
Пропадаю мальчик я.

Частушка о разлуке полна лиризма и печали:

Сортировка сортирует,
Ленты громко тарахтят.
А мой миленькой уехал,
Не вернется он опять.

Соловей попутничек,
Полети на рудничек,
Сядь на ветку под уклон,
Передай ему поклон.

Я стояла — слухала,
Как машина уехала.
Я ближе подошла,
Она ухнула, ушла.
Стой машина, стой вагон,
Передай Шуре поклон.

Но вот частушка переходит к тяжелым переживаниям любящей девушки, которую обманул и покинул ее милый.

По чугуночке шла,
Шуру перестрела.
«Добрый вечер» не сказал —
Сердце заболело.

По уклону я шла,
Вагончик сорвался.
Ах, за что ж это ты миленькой
Со мной разругался?

Ты не верь, не верь миленочек,
Что люди говорят.
Они нас родненький
С тобою разводят.

Зачем было нам влюбляться?
Зачем карточки дарить?
А теперь расставаться
Жалко карточки палить.

Я вагончики гоняла
И колесья мазала,
Я с залеточкой гуляла,
А подружка сглазила.

На столе лежит бумажка
При чернилах два пера.
Ты скажи, скажи мой милый,
Ты кому писал вчера?

Частушка показывает страдание любящей девушки, которая узнала, что ее «милый» полюбил другую.

Мне не спится, не ложится,
Спи подушечка одна,
А я пойду разузнаю
С кем мой миленький гуля.

Я по рудничку шла,
Вода по колени.

Сидит миленький с другой,
Сердце заболело.

Во цеху огни горят
И в контору видно.
Моя милка с другим сидит,
А мне ведь обидно.

Частушка говорит о том, что современная девушка глубоко страдает, она глубоко обижена, ей тяжело и тяжело совсем не потому, что она боится позора, это — далекое прошлое, а потому, что обмануто искреннее чувство, — обманул самый любимый, дорогой человек.

Отчего я так страдаю,
Нехватает силы?

Не позора я боюсь:
— Меня бросил милый.

В современной любовной частушке на первый план как мотив страдания и горя выплывает не позор, не боязнь стать матерью, не боязнь голода, но обман любимого человека, человеческое отношение к человеку.

От людей такой обиды
Не видала я во-век:

— Как собачку меня бросил,
Нешто я не человек?

Наряду с такой частушкой, которая выражает всю глубину переживаний человеческой души, среди молодежи очень популярна юмористическая частушка, высмеивающая подруг, парней. Такая частушка показывает любовные отношения между мужской и женской частью заводской молодежи в кривом зеркале. Обращаясь к парню, девушка поет ему:

А на черта ты мне сдался,
Когда сам гулять назвался.
А на чорта ты мне нужен,
Без тебя двенадцать дюжин.

Шоколадная конфетка
В карманчике тает.
Хотел милый обмануть,
Ума нехватает.

Спаси господи, помилуй
Ребят маленьких любить.

Нагинаться, целоваться
Пояснища заболит.

Мой миленок коногон
Поехал на речку.
Взяли бы черти его.
Поставила б свечку.

Чтоб ты в шахту полез,
Тебя придушило.
Чтоб мое сердечко
Больше не сушило.
(Записано в Нытве. 1935 г.).

Иногда рабочая молодежь одного завода или шахты сочиняет частушки про ребят соседнего завода или другого предприятия, те отвечают частушками и так при встречах забрасывают друг друга экспромтом возникающими частушками.

Вот примеры такого творчества.

У бумстроевских¹ ребят
Сапоги пудов по пять,

А у нытвинских ребят
Хошь худые, а скрипят.

поет женская молодежь Нытвинского металлургического завода о соседях рабочих бумажного комбината.

У вас в Нытве есть кукушка
Ходит задом наперед —

На заводе девок много
Никто замуж не берет.

на это отвечают бумстроевцы.

На Бумстрое девки—мухи,
А ребята—комары.

На заводе девки—крали,
А ребята—короли,
(Записано в Нытве. 1935 г.).

¹ Бумстрой — строительство бумажного комбината около Перми.

сразу же отвечают им нытвинцы. И так дальше... одна частушка следует за другой неисчерпаемым запасом.

6

Остановимся теперь на последней группе современного песенного репертуара рабочего Урала, которая на наш взгляд имеет очень большое значение и которой в будущем принадлежит, новидимому, дальнейшее развитие, может быть за счет сокращения других, теперь бытующих групп.

Мы имеем в виду песни, имеющие в своей основе стихотворные произведения поэтов. Эти песни сейчас постепенно входят в песенный обиход.

Мы уже указывали не раз, что для рабочего фольклора всегда была близкой связь с книжной поэзией. Раньше песни заимствовались из массовых песенников. Это было одной из важнейших причин сильного влияния мелкобуржуазной стихии, которое не изжито еще и теперь.

Сейчас можно наблюдать непосредственное, глубоко внедряющееся и растущее влияние лучших образцов местной краевой поэзии и прозы, созданных за последние годы. Рабочая молодежь культурно растет на книжном материале. Лучшие образцы поэзии ей близки и понятны. Поэтому и стихотворная (рифмовка ей ближе, чем традиционные законы фольклорной поэтики. Перекладывая эти стихи на мотив, молодежь создает песню, и часто стихотворение какого-либо поэта входит в песенный репертуар без каких бы то ни было изменений.

Но это происходит далеко не всегда и не везде. Часто мы видим, как в процессе перехода стихотворения в песню текст очень сильно изменяется.

Конечно, иногда эти видоизменения ведут к искажению, порче, коверканию первоначального текста. Но сплошь и рядом можно наблюдать, что в процессе такой творческой переработки стихотворение какого-либо поэта, становящееся песней, приобретает новые характерные особенности и новые качества, происходят конкретизация и раскрытие абстрагированных поэтом образов, замена малодоступных образов другими, вставка и замена отдельных слов, эпитетов, предлогов и т. д. (см. об этом в статье И. Н. Розанова «От книги в фольклор», «Литературный критик» № 4 1930 г.). Иногда изменяется и весь сюжет, при чем изменения идут обычно по линии его упрощения. Как показал наш опыт записывания подобного рода произведений, вошедших в массовый репертуар, песня, созданная из стиха, очень часто получает новое, оригинальное звучание, ничуть не худшее в художественном отношении, чем ее первоисточник.

Отдельные стихотворения уральских поэтов проникают сейчас и прочно входят в массовый песенный репертуар. Под влиянием участия в литературном кружке Нытвинского железоделательного завода, в котором ведется систематическая работа по ознакомлению с

вновь выходящими произведениями лучших поэтов Урала, в песенный репертуар сначала участников литкружка — комсомольцев, а от них и через них в песенный репертуар большинства молодежи завода входят произведения уральских поэтов Н. Куштума, Б. Ручьева, М. Люгарина и др. К этим стихотворениям-песням подобраны мотивы, и в процессе их вхождения в песенный репертуар они, как мы сейчас покажем, получили ряд изменений, и теперь через год-полтора после их появления на страницах книги они выглядят в песенном репертуаре иначе, чем в печати.

Характерно, что рабочая молодежь сделала отбор и включила в свой песенный репертуар самое лучшее из написанного уральскими поэтами.

Нами записаны две такие творческие переработки стихов уральского рабочего поэта Н. Куштума: «Друзья» и «Костроминская вдова».

Поэт стремится в романтической форме отразить социалистическую действительность, широко используя при этом фольклорный словарь.

Местами чувствуются у Куштума попытки прямой стилизации народной песни с ее грустной мелодией и своеобразием ритмической интонации. Понятно, почему именно данное произведение было использовано для создания из него песни.

Текст Н. Куштума:

ДРУЗЬЯ

На траву еще не смятую
Упадет весенний дождь.
Выйдут к озеру приятели —
Водой не разольешь.
И когда поселок тих,
Их привыкли видеть вместе
В снах тоскующей невесты
Обязательно двоих.
А в поселке пересуды
Каждый день идут про то,
Что у них один рассудок,
На двоих одно пальто.
...Но весной случилось дело —
Словно грянула гроза.
Оба сразу поглядели
Груне в черные глаза.
Не найдешь такой красивой
На заводе и с огнем.
Оба девушку спросили
Безусловно об одном.
«Ах, нельзя ль с тобой, молодка,
Покататься в выходной
На двухвесельной, на лодке,
Подгоняемой волной.
А потом пойдем по лесу,
Разведу я костерок,
И повьется чуть белесый
Меж деревьями дымок».

Текст песни:

ПРО ВАСЮ С ГРИШЕЙ

Как по траве-д не помятой
Выпадал весенний дощь,
Вышли на реку приятели,
Их водой не разольешь.
А в поселке пересуды,
Каждый день идут про то,
Что у ребят один рассудок
Д-на двоих одно пальто.
А по весне случилось дело.
Будто грянула гроза.
Вася с Гришей поглядели
Ленке в карие глаза.
Не найти такой красивой
На заводе днем с огнем.
И у Леночки спросили
Оба парня об одном.
«Я хочу с тобой красотка
Покататься в выходной
На моей на быстрой лодке,
Подгоняемой волной».
«Ах — и я хочу молодка
В этот самый выходной
Прокатить тебя на лодке
Быстроходной парусной...»
Лене им пришлось ответить,
Улыбаясь ша-ходу:
«Парней много есть на сзете,
Но не с всяким я гойду».

Ей друзьям пришлось ответить,
Засмеявшись на-ходу:
«Много звездочек на свете, —
Самой лучшей не найду.
Много есть парней на свете,
Про любовь любой кричит.
По какой такой примете
Самых лучших отличить?
Как бы в чай не всыпать перцу?
Я собою дорожу
И в чужие руки сердце
Отдавать я погожу».
Парни вьются возле Груни,
Закусили удила.
И тридцатого июня
Ссора в драку перешла.
Больше вместе их не встретишь.
Перессорилась родня —
Поженились в сельсовете
Гриша с Грунею на-днях.
Вася ходит хмурый, скучный,
Чуть не плачет от стыда.
Так от гары неразлучной
Не осталось и следа.
Но на свете все проходит.
И весной в исходе дня
Вася снова на заводе
Песней радует меня.
Проскучал он до июня —
Горе сохнет на ветру.
Через год забыл он Груню —
Полюбил ее сестру.
Снова встретились приятели,
Говорили вперебой.
Больше в сердце зла не прятали
И смеялись над собой.
И теперь на все настыл
У меня один ответ:
Много странностей на свете,
Ничего такого в этом
Удивительного нет!

Все ребята на заводе
Про любовь мне говорят.
А какая есть заметка,
Кто всех лучше из ребят?
Как бы в чай не всыпать перцу,
Я собою дорожу.
Отдавать девичье сердце
Я, ребята, погожу».
Васька с Гришкой подле Ленки
Закусили удила.
И тридцатого июля
Ссора в драку перешла.
Уж вдвоем они не ходят,
Подрались и бранят.
Ну, а Ленка в Поссовете
С Гришкой записались на-днях.
Ходит Васька очень скучный,
Чуть не плачет со стыда.
И от двойки неразлучной
Не осталось и следа.
Но на свете все проходит.
Все что было, то прошло.
Васька снова по заводу
С песней ходит зесело.
Проскучал он до июня,
Горе сохнет на ветру.
Через год забыл он Ленку
Полюбил ее сестру.
Снова встретились ребята
Помирились меж собой.
Злого на сердце не прятали
И смеялись над собой.

Изменения в песне есть и довольно значительные, хотя сюжет и не изменен. Многие сохранились, но много внесено нового. Основная цель изменений — упростить текст, сделать его более удобным для песенного исполнения. Если говорить о целостности и неприкосновенности поэтического текста стихотворения, то, конечно, можно найти места, где в процессе переделки его поэтические достоинства снижены. Но в целом мы имеем интересный факт творческой переработки. Переработка была сделана не сразу одним лицом, а делалась она постепенно, рядом исполнителей, вписавших в текст свои изменения. Мы привели текст, наиболее отличающийся от подлинника, но кроме него записано еще два промежуточных варианта, более близких к стихам Куштума.

Сравнение обоих текстов говорит о том, что текст песни изобилует введенными поэтическими приемами, характерными для песенной эстетики фольклора.

Например, строфа, где дается непонятный для масс образ: «в снах тоскующей невесты», выброшена совсем.

В песенной переработке не нашло себе места заключение стихотворения, которое не связано с общим сюжетом и в котором поэт говорит от своего лица.

Интерес к исполнению именно этой песни среди молодежи объясняется привлекательностью любовного сюжета. Имя героини Груня заменили Леной, так как в Нытве на заводе была девушка-комсомолка по имени Лена, у которой было много «вдыхателей» среди молодежи.

Другое стихотворение того же автора «Костроминская вдова» подверглось еще большей творческой переработке с изменением сюжета.

Текст поэта:

На горе, на Костроминке,
Наше кладбище в дыму.
Мать справляла там поминки
По сыночку своему.
Горько плакала и слезы
Не просила перестать.
Над могилой три березы
Вместо черного креста.
Над рекою шли туманы,
Уплывали за изгиб.
— Расскажите, партизаны,
Как сыночек мой погиб?
Ей одно ответил старший:
— Я его не уберег.
По лесной округе нашей
Много тропок и дорог.
Не видал я, как он сгинул.
Не кручинься, не грусти!
Мы заменим тебе сына.
Не успевшего взрасти.
Но она, сдержав рыдания,
Так ответила ему:
— Тот, кто выношен в страданиях,
Ближе сердцу моему.
А потом, всплакнув о сыне,
Быстро с кладбища пошла
Мимо рощи, мимо тына
На окраину села.
Через год весенним громом
По округе шла молва,
Как живет хозяйкой в доме
Костроминская вдова.
Как уходит в лес из дому,
От темна и до темна.
В пору парню молодому
Так работать, как она.
Ей топор давно привычен.
До разуба шла пешком,
Подпоясав по-мужичьи
Полушубок кушаком.
Время быстро пролетело
От тепла и до тепла.
Вышло с ней такое дело —
Снова сына родила.

Текст песни:

На реке на Костроминке
Было кладбище в дыму.
Мать там правила поминки
По сыночку своему.
Горько плакала слезами,
Не могла все перестать.
Схоронила под березой
Вместо черного креста.
Схоронила и спросила
У товарищей лихих:
«Расскажите партизаны,
Как сыночек мой погиб».
Ей за всех ответил старший:
«Я его не уберег,
Не видал я, как он сгинул
Меж обрывистых дорог.
Ну, а ты теперь, старушка,
Не печалься, не грусти,
Мы тебе заменим сына,
Коль не пришлось его спасти».
И вдова, сплкнув по сыне,
Тихо с кладбища ушла
И в своей избушке бедной
Долго плакала она.
И жила одна старушка,
Уходила в лес одна.
В пору парню молодому,
Как работала она.
Ей топор уж стал привычный
На работу шла пешком,
По-мужичьи подпоясав
Полушубок кушаком.
Как-то раз в ночную пору
Ветер тучи гнал крутя
На порог ее избушки
Ей подкинули дитя.
А когда пошли туманы
Вдоль по речке, по траве,
Собрались партизаны
На крестины к той вдове.
Без пога они крестили
Подносили ей вина,
Боевые песни пели,
Подбирали имена.

И никто во всей округе,
 И в глаза и за глаза,
 Ни похабину, ни ругань
 Не посмеет о ней сказать.
 Над рекою шли туманы,
 Оседая до травы.
 Как спрапляли партизаны
 Праздник в доме у вдовы.
 Подходили к колыбели,
 Подносили ей вина,
 Боевые песни пели,
 Подбирали имена.
 И сказал ей самый старший:
 — Не кручинься, не грусти!
 Партизанским сыном нашим
 Хорошо ему расти.
 Пусть он вырастет на радость
 Комсомольцем молодым.
 Воспитай его, как надо.
 Мы в обиду не дадим.
 С той поры везде известен
 Партизанский паренек
 И слагают в селах песни
 Проголосные о нем.
 О избушке возле тына
 Ходит добрая молва,
 Как воспитывает сына
 Костроминская вдова.

И сказал старушке старший:
 «Эх, мамаша, не грусти
 Партизанским сыном нашим
 Будет парень твой расти.
 Будет он тебе на радость
 Комсомольцем молодым.
 Ты расти его, как надо,
 Мы в обиду не дадим».
 И с тех пор по всей округе.
 Среди людей идет молва,
 Как растит в своей избушке
 Сына старая вдова.

В этом примере есть сюжетные изменения стихотворения: у Куштума вдова рождает сына, в песне вдове подкидывают сына. В остальном тексте, как и в песне про «Васю и Гришу», переработка идет по линии упрощения и приспособления стихотворения к песенному исполнению.

Там же, на Нытвинском заводе, записана нами переработка стихотворения другого уральского поэта М. Люгарина «Осень», посвященного колхозу. Как рассказывают нытвинские комсомольцы, это стихотворение-песня вошло в обиход во время работы комсомольской бригады на уборочной кампании в подшефном заводу колхозе.

Текст М. Люгарина:

ОСЕНЬ

День короче, ночь длиннее,
 Холодна река.
 А над городом густеют
 Злые облака.
 Над лесами ветры реют,
 Грустны и тяжки.
 Обрывают на деревьях
 Желтые флажки.
 Облетает куст калины,
 Потухает зной,
 Но гремят в степях машины,
 Как весной.
 Молотилка вьюгой злится.
 Серебрится шкив.

Текст песни:

«КОЛХОЗНАЯ»

Дни короче, ночь длиннее,
 Холодна стала река,
 Над полями загустели
 Дождевые облака.
 Над лесами ветры веют —
 Они грустны и тяжки.
 Обрывают на деревьях
 Они листья как флажки.
 Облетает куст калины
 И не парит больше зной,
 Но гремят в полях машины
 Еще боле, чем весной.
 Молотилка там вертится
 И крутятся ремешки.

Золотым ручьем пшеница
 Падает в мешки.
 Снова бродит золчья свадьба
 За Медведь-горой,
 За колхозною усадьбой
 Месяц голубой.
 Богомолос хмурит брови,
 С песней на гумне.
 Он идет в поддевке новой,
 В длинном зипуне.
 Выше глаза лоб прострелен,
 На ремне часы.
 От махорки пожелтели
 Серые усы.
 — Эй, казак, пошто суровый, —
 Бригадир спросил, —
 Ты немало пролил крови
 И утратил сил...
 Сколько лет служил в Карпатах
 Казаком лихим?!
 Оттого ли стал горбатым,
 Смелым и глухим?!
 Партизанил по Уралу,
 Рыскал по горам.
 Ты старик. Но ты немало
 Помогал нам.
 Сквозь дожди в сырую стужу
 Ты водил свой голк.
 А теперь твое оружие —
 Ключ да молоток.
 За Верблюжьими горами
 Клекот журавлей.
 От Магнитки над полями
 Зарево огней.
 Богомолосу не спится.
 Ночь. Сплошная тьма.
 Улетают к югу птицы,
 И спешит зима.

Золотым ручьем пшеница
 Засыпается в мешки.
 Бригадир нахмурил брови,
 Тихо ходит на гумне.
 Ходит он в поддевке новой
 В своем длинном зипуне.
 У него висок прострелен,
 На шнурке висят часы,
 От махорки пожелтели
 Бригадировы усы.
 Бригадир глядит суровый,
 Много бед он поносил.
 Он немало видел крови,
 Отдал он немало сил.
 Раньше он служил в Карпатах,
 Казаком он был лихим.
 На войне он стал горбатым,
 От войны он стал глухим.
 Партизанил по Уралу,
 Бегал много промеж гор
 И зимой в мороз и стужу
 Всем врагам давал отпор.
 И теперь ему не спится,
 Хоть стоит ночная тьма.
 Хочет он обмолотиться,
 Пока не грянула зима.

Мы видим, что и тут, как и в предыдущих случаях, переделка предполагает цель упростить текст стихотворения поэта.

Б. Ручьев — один из уральских поэтов. Хотя нам и не пришлось записать переработки его стихотворения, но, говоря о взаимосвязях поэзии и фольклора на Урале, нельзя не коснуться его произведений, поскольку в них особенно ярко чувствуется связь с фольклором вообще и в частности с лирической песней. В лирических интонациях Ручьева, в ритмике его стихов чувствуются отклики крестьянской лирики и частушки¹.

В произведении Б. Ручьева «Вторая родина», которое описывает уход крестьянина-отходника на работу в Магнитогорск и превращение его в кадрового пролетария, есть такие места (Прощание с деревней — «первой родиной»):

¹ Об этом см. журнал «Штурм» № 5—6, 1934, статья Ладейщикова «Лирика Б. Ручьева».

Прощевай родная
Зелень подорожья.
Зори проходящие
По ковшем озер.
Золотые полосы
С недозрелой рожью
Друговой гармонике
Песенный узор.

или:

Ты гармошка! Сине море,
Я игрок на берегу.
Лет семнадцать девочку
Я себе поберегу.

До сих пор в нашей собирательской практике нам почти не приходилось встречать таких случаев переработки стихов. Пока еще, конечно, нельзя говорить о том, что отмечаемое явление стало массовым, тем более, что нигде на Урале, кроме Нытвинского завода, аналогичных фактов наблюдать почти не приходилось. К сожалению, большинство из собирателей фольклора не обращало до сих пор должного внимания на фиксирование этого интересного явления. Необходимо указать, что и в Нытве нельзя констатировать факта абсолютной и массовой популярности сообщенных нами переделок песен среди всего коллектива завода и даже среди всей молодежи. Как мы могли наблюдать, распространенность этих песен ограничивается только комсомольским активом, включающим в себя около 100—130 человек. Но и этот факт является очень интересным и показательным. Надо полагать, что и на ряде других заводов, где имеется хорошо работающий литкружок, можно встретить аналогичные случаи творческой переработки стихотворений поэтов.

Наши наблюдения безусловно свидетельствуют об одном: о все более и более укрепляющейся связи песенного репертуара с художественной литературой и именно в ее лучших произведениях на местах. Этот факт сам по себе уже очень показателен, и не исключена возможность, что подобные творческие переработки поэтов могут явиться в дальнейшем одной из важнейших линий развития рабочего песенного репертуара и что на основе их будет идти дальнейший творческий рост рабочего фольклора, его обогащение, расцвет и подъем на новые высоты, созвучные нашей великой эпохе.

О Б З О Р Ы и БИБЛИОГРАФИЯ

«Иностранный легион» Виктора Финка

Иностранный легион обычно служил материалом для всякого рода романтических и приключенческих рассказов, повестей, романов.

Самое назначение иностранного легиона, способы его комплектования окружали каждого легионера ореолом тайны, и для беллетриста открывалась широкая возможность плести узоры авантюрной интриги.

Это были наемные войска Франции, охранявшие ее колонии в Африке и Индо-Китае. В легион принимались все, лишь бы были годны для военной службы. Документов никаких не требовалось, можно было назваться любым именем и фамилией. О прошлом и о причинах поступления не спрашивали. Человек, который хотел по тем или иным обстоятельствам покончить со своей прежней жизнью, кто вынужден был скрываться, кто не ждал ничего лучшего в будущем, поступал в легион и превращался в профессионального солдата, кондотьера до конца своих дней.

Отныне он должен был забыть о родине и о цивилизованной жизни, проводить дни и ночи в стычках с туземными обитателями колоний, восстающими против своих поработителей, в периоды затишья отдыхать в солдатских кабаках и публичных домах и умирать в конце концов от пуль, болезней или солнечного удара.

Иностранный легион был причудливой смесью «племен, наречий состояний», собравшихся со всех концов мира головорезов, убийц, преступников, людей разочарованных в жизни или увлеченных дешевой романтикой и экзотикой легиона, не умеющих написать свое имя или, наоборот, имеющих высшее образование, знающих несколько языков.

Естественно, что для беллетриста — поставщика прямой колониальной экзо-

тики во славу империализма — здесь в изобилии находились всевозможные сюжеты для буржуазных еженедельников и ежемесячников и для их российской копии — сойкинского «Мира приключений». Само собой понятно, что каторжная жизнь легионеров изображалась в этих произведениях только со своей показной, романтической стороны, способной увлечь молодежь, напитать ее империалистическим ядом.

С начала мировой войны иностранный легион был переброшен в Европу. В его ряды влились в большом количестве уже нетипичные для него пополнения: всякого рода иностранцы, подданные союзных с Францией государств: русские, итальянцы. В их числе вместе с русскими студентами во Францию, вместе с политэмигрантами социал-патриотами, оказался молодой Виктор Финк, написавший теперь, спустя много лет, книгу «Иностранный легион»¹.

Легион залег в окопы империалистической войны.

Разбавленный пополнениями, попавший в новые условия позиционной войны, он стал только частицей огромной армии, затерялся в ней. Романтические краски колониальных набегов сменялись. На мельнице войны стали перемалываться самые затвердевшие кондотьерские мозги.

Легионер Бланшар, по прозвищу Лум-Лум, проходит сложный процесс превращения. Он — центральная фигура тринадцатой новеллы, образующих книгу. В первой из них «Кафар Лум-Лума», это — профессиональный солдат. Его дело — воевать и убивать, не рассуждая, в нем нет как будто ни проблеска человечности. У Лум-Лума тоска — кафар. Он

¹ Виктор Финк. — Иностранный легион. Изд. «Советский писатель» М. 1935. стр. 350. Тираж 5.000. Цена 4 р. 75.

ночью, в разведке, подбирается к немецким окопам, убивает немца, втыкает в труп винтовку, надевает на ее приклад кепи, стащенное у своего капрала, отрывает у трупа оба уха и пробирается обратно. В тринадцатой новелле «Пост № 6» Лум-Лум бунтует против войны, он не хочет бить немцев, он хочет убивать хозяев, организаторов войны. Лум-Лум бежит из-под расстрела и исчезает.

Таков путь этого человека в школе империалистической войны.

Каждая из тринадцати новелл представляет собой самостоятельное целое. Иначе, впрочем, она и не была бы новеллой. И однако только вместе, только в своей совокупности они вполне и до конца выполняют свою художественную и идейную функцию. Ибо все они внутренне связаны фигурой Лум-Лум, его развитием. Не имеет значения, что в некоторых новеллах Лум-Лум вовсе не появляется или только промелькнет. Эти новеллы образуют фон, создают атмосферу, раскрывают в различных эпизодах зверство, бессмысленность, жестокость империалистической войны, массового истребления людей для наживы хозяев. И только в этой целокупности, в этом комплексе становится до конца понятной, обоснованной, художественно доказанной и неизбежной эволюция Лум-Лума.

О мировой войне написано множество книг, изображавших ее с различной идейной направленностью и художественной силой. Ремарк, Ромэн Роллан, Анри Барбюс, Ричард Олдингтон, Эрнст Глэзер, Луи Селин, все их книги вспоминаются при чтении «Иностранного легиона». Из советских авторов можно припомнить разве только «Интервенцию» Л. Славина, герой которой, вояка французских солдат Селестен, имеет немало черт, сближающих его с Лум-Лумом. Но все-таки «Иностранный легион» перекликается именно с творчеством западно-европейских писателей. И не только потому, что и там и здесь изображен преимущественно западный фронт, не только потому, что сходен изображаемый материал: люди, обстановка войны, быт и пейзаж, но и потому, что манера письма, художественный почерк, творческие приемы, вплоть до построения новелл, Виктора Финка восходят к стилю и традициям западной, главным образом французской, литературы, начиная с военных рассказов Мопассана. В этом смысле стиль Виктора Финка представляет со-

бой своеобразный сплав, результат учебы и усвоения. И тем ценнее, что созданная им книга не ученическое подражание, не эпигоныство, что привнесено автором свое идейное содержание по-новому окрасило традиционные средства и приемы, дало новое звучание. Получилась книга значительная в художественном отношении, книга большой антивоенной, антиимпериалистической силы.

Если до сих пор Виктор Финк был известен в литературной среде и советскому читателю, главным образом, как журналист и как автор двух неплохих очерковых книг — «Евреи в тайге» и «Евреи на земле», то «Иностранным легионом» он приобретает в нашей литературе место настоящего писателя.

Излагать содержание книги значило бы пересказать своими словами все тринадцать новелл. Это — неблагоприятная задача. Да и что бы это дало? Осталась бы фабула, исчезли бы аромат книги, ее вкус и цвет, психологический узор. А ведь именно в этом не меньше, если не больше, чем в движении сюжета, заключаются сила и впечатляемость художественного произведения, его содержание.

Каждая из тринадцати новелл представляет собой эпизод империалистической войны.

Написанные в скупой манере, без размазывания психологических переживаний, без нагромождения натуралистических деталей, без излишних нажимов, подчеркивания, без нарочитого выделения итогов, выводов, тенденций, они оставляют читателю широкое поле для размышления. Виктор Финк не навязывает читателю своих суждений, не агитирует прямо, но тем сильнее воздействует на читателя тот итог, к которому он приходит вместе с Лум-Лумом.

Все происходящее, весь драматизм событий, бессмысленных смертей, жестокостей, вонь и смрад империалистической войны даны в книге сквозь призму особого французского юмора, переходящего зачастую в сарказм.

«На новую позицию мы выступили в тот час, когда ночь едва начала сменяться рассветом.

Там, где от шоссе отрывалась тропинка, убегавшая в ходы окопных сообщений, солнце осветило невысокий столб и прибиту к нему доску с надписью: «Климатическая станция для нервных больных. Гостиница «Под открытым небом». Блиндированные номера для лиц хрупкого телосложения. Изысканная кух-

ня. Живописные окрестности. Интересные экскурсии». («Пост № 6»).

Этот цинический юмор характерен для всей книги и особенно для основного персонажа — Лум-Лума. Для него вообще нет как будто ничего святого. С грубоватой и язвительной насмешкой и соленой шуткой он относится к наиболее волнующим событиям. Этот цинизм, однако, — только кора, броня, защита от сумасшествия, от необходимости сейчас же и всерьез что-то делать. Циническое отношение к смерти и крови, профессиональная бравада, это — средство самосохранения рассудка, балансирующего на последней грани. Оно заменяет Лум-Луму и его соратникам идейное отношение к войне, которого у них нет, ибо им чужды лозунги, выдвинутые в оправдание войны буржуазией. Юмор заполняет пустоту в сознании, и если от него отказаться, если признаться самому себе, что за ним пустота, то остается только выть и сходить с ума. И только начав бунтовать против империалистической войны, только начав добираться до ее истинного смысла, Лум-Лум обращает свою язвительную насмешливость по настоящему и правильному адресу. Она приобретает тогда иной смысл и назначение.

Трудно охарактеризовать все многообразие содержания и эмоций книги. Острота ситуаций, реализм изображения, юмор, сарказм, лиризм, скепсис, мужество — все это сплетается в едином сочетании. Война, люди поворачиваются и раскрываются различными своими сторонами. В «Кафаре Лум-Лума» выпукло выступает озверение людей, тоскующих от бессмысленности войны. В «Немце» эта бессмысленность и противоречивость проступают еще более ярко, в этой новелле уже заложено начало последующей эволюции Лум-Лума. Когда Лум-Лум и пленный немец, раздетые до-гола, сидят рядом, когда Лум-Лум от души потешается над тем, что все голые люди одинаковы и нельзя отличить legionера от немца, здесь нащупывается тот переход к братанию, которое осуществляется в новелле «Пост № 6». В «Вопросах чести» сопоставление письма Богарара и отношение к нему старых легионеров развенчивают последние остатки псевдоромантики легиона. «Неудача Эмиля Ван ден Бергэ» переключается и противопоставляется «Атаке». Ван ден Бергэ и Лум-Лум — оба ненавидят капитана Персье. Ван ден Бергэ грозит, что он

убьет капитана, но, оказывается, не в состоянии этого сделать, когда есть возможность. Ирония обстоятельств такова, что он становится спасителем капитана и получает орден. Ван ден Бергэ сходит с ума. Он сделан не из того теста, из которого сотворены будущие бойцы против империалистической войны. Капитана просто, без криков и позы, убивает Лум-Лум.

Дети и женщины на войне. Эта тема во всем своем трагическом содержании, с почти эпической простотой раскрывается в «Таверне в Тиле».

Одна из лучших в литературном отношении новелл — «Бигудо» — строится на недоразумении. Лум-Лум ничего не знает о смерти своего закадычного друга Бигудо. Поэтому все, что говорят о трупе, Лум-Лум относит к живому Бигудо.

В «Весне» снова особая коллизия. Война и смерть служат предметом спора двух крестьянских хозяйств. Им нужны удобрения. Они стремятся заполучить к себе на постой кавалерию или артиллеристов потому, что там есть лошади, навоз. Они поднимают спор из-за того, где похоронить труп только что на глазах у них разбившегося германского летчика, потому что труп, это — удобрение. Эта новелла с необычной остротой, с неожиданной стороны взывает противоречия войны.

Бессмысленность войны, дешевизна человеческой жизни раскрываются в «Снова в Тиле», где солдат Шапиро попадает под расстрел из-за пьяной драки, в которую он ввязался движимый любовью, желанием прекратить издевательства над ребенком, в «После битвы», где солдат, по прозвищу Петроград, должен быть расстрелян только потому, что заблудился в лесу, пропутешествовал шестеро суток, уже вычеркнут из списков и потому считается дезертиром.

Каждая, отдельно взятая новелла могла бы послужить материалом для пацифистских, ремаркистских выводов.

Но образ Лум-Лума освещает, скрепляет и цементирует эти новеллы водно. В «4 Лорано 4» от восхищения героизмом циркового наездника, искалеченного войной, он переходит к негодованию.

«— Я все стараюсь понять эту лавочку. Вот тебе оттяпало ноги. Очень хорошо. Немецкий фабрикант получил монету за пушку, французский за новые ноги. Теперь играем обратно. Нам с тобой удалось оторвать ноги Фриду.

Очень хорошо. Что же выходит? За пушку получит французский фабрикант, за новые ноги — немецкий. Так мы для них и катаем шары.

Слепец ерошил волосы.

— Мсье Лум-Лум! — закричал он не своим голосом. — Мсье Лум-Лум! Передайте!

А Лум-Лум, не обращая внимания, продолжал:

— Наше дело маленькое, гусар. Подставлять морду за одно су в день. Лавочка. Ну, скажи сам, разве не лавочка?

Лум-Лум бежал из-под расстрела.

«Мозиказика, — парень из сенегальской части, самокатчик, как и я, — говорил, стуча громадным черным пальцем по рулю велосипеда:

— Значит, ему не лежала дорога через смерть. Она теперь долго живи. Она теперь кого-кого большой неприятность делай.

Лум-Лума не нашли за весь день.

Когда прошло еще три дня и поиски продолжали оставаться безрезультатными, — мы стали вздыхать легче: теперь уж он, значит, далеко.

Власть вещей¹

Появлению книги С. Бондарина предшествовала статья группы писателей, опубликованная в «Литгазете». Писатели возмущались невниманием журналов и издательств к Бондарину. Теперь книга С. Бондарина вышла. Писатели были бы полностью правы, если бы не переоценили уже достигнутого Бондариним! Книга несколько разочаровывает читателя, который после статьи в «Литгазете» был вправе ожидать от Бондарина большего.

Художественная одаренность С. Бондарина очевидна. Но одаренность эта еще неопределившаяся, неустоявшаяся. Нет еще у Бондарина ни своей темы, ни самостоятельной художественной манеры. Книга состоит из ряда разнородных произведений, которые объединены под одним переплетом лишь датой их написания. «Пять лет» — это 1929—1934 годы.

«Пять лет» в большей своей части составлены из недоконченных эскизов, этюдов, дневниковых записей, страниц

Мозиказика разводил руками:

— Значит, не лежал дорога через смерть».

Нельзя сказать, чтобы книга Виктора Финка была исключительным явлением, чтобы она решала какие-то новые только в ней поставленные проблемы, чтобы она открывала совсем новые литературные пути. Книга не свободна от недочетов, новеллы по качеству неравноценны. Слабее других «Миллэ и Незаметдинов». В «После битвы» в изображении «Петрограда» перейдена мера «расейщины», особенно в языке.

Но в целом книга получилась интересная, нужная, значительная. Фигура Лум-Лума вылеплена с незаурядной силой. Кроме всего прочего, об «Иностранном легионе» можно сказать словами Мозиказика: книга эта, особенно в переводе на иностранные языки, «кого-кого большой неприятность делай». А в дни, когда мир охвачен лихорадочной подготовкой новой бойни народов, это — огромная заслуга писателя, которой каждый советский автор должен гордиться.

Ф. Левин.

записной книжки. Многие из этого небезынтересно, многое талантливо изложено, однако напрасно С. Бондарин — вместе с редактором И. Трусовым — при подборе книги не сохранил естественной грани между законченным художественным произведением и полуфабрикатом.

В книге есть отдел под названием «Площадь круга» — небольшие очерки о Магнитке, попытки записей устного рабочего фольклора, наконец, «Дневник» журналиста-писателя. Открывается «Дневник» небольшой самостоятельной «записью» под названием «Экскаватор». Приведем ее полностью.

«Вокруг экскаватора всегда теснится народ.

Экскаватор сгрызает со скалы грунт, как человек остатки мяса с арбузной корки.

Содокаясь от ярости, он забирает гудом песок пополам с обломками скалы и вдруг с омерзением выплевывает: с усов течет.

Машинисты сидят рядышком и переглядываются. Как в театре в первом ряду.

¹ Сергей Бондарин. Пять лет. Гослитиздат. М. 1935 г. Стр. 211. Цена (в пер.) 3 р. 50 к.

У экскаватора характер яростный, а у деррика — величавый.

Экскаватор — дикий кабан, деррик — верблюд.

Когда на Магнитку прибыл первый экскаватор, башкиры и казаки из ближних станиц сдлали коней и ехали толпой смотреть и удивляться: что за машина, приделанная к автобусу!»

Разве неясно, что «Экскаватор», столь характерный для книги, в лучшем случае — лишь наспех набросанный чертеж неосуществленного впоследствии произведения пейзажа?

Пестрота, клочковатость, незавершенность книги чувствуется во всем — в темах, не раскрытых до конца, в случайном их чередовании, в художественной манере, которой столь свойственно вольное перескакивание от мысли к мысли по руслам каких-то боковых ассоциаций.

Книга распадается на четыре отдела: «Повесть для моего сына» — автобиографическое произведение, доводящее изображение до 1914 года; «Поход «Авро-ры» — серия очерков и новелл о прошлом и настоящем советского корабля. События освещаются преимущественно с военно-технической точки зрения; «Площадь круга» и, наконец, «Монгольское детство» — составленная из полусамостоятельных кусков новелла о том, как забитый монгол-батрак превратился в пионера. К последнему отделу примыкает маленький рассказ «Три старика».

Во всех этих отделах имеются сильные и слабые страницы. Внимательно проанализировав их, мы можем установить: несмотря на разнородность, неоднородность книги, несмотря на то, что само дарование С. Бондарина еще далеко не определилось, имеется одна характеризующая книгу особенность. Бондарин убедителен тогда, когда он пишет о вещах, вообще о внешнем мире. Он очень слаб тогда, когда переходит к описанию человеческих переживаний. О вещах он пишет охотно и метко. О людях значительно более сжато и поверхностно. О герое «Площади круга» он коротко скажет: «он — грубый человек, лицо его искажено оспой». А вслед за тем, на той же странице, — очень подробно о балке перекрытия: «Большая балка, — она собрала двадцать шесть пудов железа. Шесть плоскостей изгиба предохраняют ее от скалывания и провисания. Шестнадцать номеров круглого железа составляют ее анатомию, и каждого номера по несколько стержней. Большая

и тяжелая как рояль, она основательно стала в опалубке, связанная вологодской вязкой». И так далее.

«Повесть для моего сына» — наиболее законченное произведение книги — история подготовки в дореволюционных условиях юного конструктора вещей. «Повесть» эта стандартна и наивна там, где Бондарин рассказывает о распаде семьи и о возникновении у своего героя ощущения социальной несправедливости. Но в «Повести» заключено немало острых наблюдений, ей присущ внутренний пафос овладения техникой.

Герой говорит: «Как на смертной подушке, сознание освобождалось от привязанности к «вещам-жизнеприемникам». Еще окружая меня, они уже теряли ту ценность, сознание которой я заимствовал от старшего колена. Мне на помощь шли «вещи-сверстники». Я постигал возможность неограниченной комбинации форм и материалов. Полет Пегу толкнул меня к важному открытию: я обнаружил возможность создания вещей, их новых комбинаций. Знакомые формы теряли свою обязанность».

Описывая внешний мир, Бондарин часто дает неожиданные ракурсы: «Колпак броневой башни стал моим черепом. Моей рукой стал пулемет и глазом — узкая прорезь в башне». «Денис стоял над краем котлована, и Митя видел Дениса снизу — большого на голубом небе. Денис поднял руку, ладонь преувеличенных размеров, толстая и немаята, прошла по его губам, разодрав ус...».

Он любит острые гротесковые сравнения: «толстый зад извозчика, похожий на огромный футбольный мяч»... «Мраморный умывальник, похожий на царский трон, но с ямой на месте сидения»...

У него есть меткая наблюдательность во времени: первые пассажиры трамвая «выходили из вагонов с таким выражением, с каким на гуляньях выходят из лодочки головокружительной карусели»...

Все это множество, в большинстве случаев удачно изображенных, вещей давит читателя. Вещи у Бондарина заслоняют идею произведения, заслоняют человека.

Мы могли бы сказать, что подход Бондарина к изображению действительности во многом родственен подходу В. Шкловского или С. Эйзенштейна в прошлом. Но все дело в том, что, как мы уже говорили, Бондарин еще не определялся как художник. Наряду с типично-«вещистскими» произведениями, которых в книге большинство, мы неожиданно встре-

чаем произведения с отчетливо выраженным, интересно развернутым и социально-значительным сюжетом. Таковы новеллы «Здесь есть товарищи» или «Встреча».

В первой из них сюжет таков: происходит подъем английской подводной лодки, затонувшей во время войны против СССР после 1917 года. При подъеме обнаруживаются неразмытые трупы и матросская записная книжка. Эту книжку — о самом себе — читает Питт, бывший английский матрос, некогда перебежавший к большевикам с этой лодки. «Здесь есть товарищи!» — говорит советский командир, обнажая голозу. Эти новеллы, столь непохожие на прочие страницы книги, обнаруживают у

Бондарина умение сжато строить сюжет («Встреча», например, занимает ровно одну страницу при значительности содержания) и подтверждают наше утверждение о том, что Бондарин только ищет себя.

В этих поисках ему мешают и торопливость, — «Пять лет» изданы наспех, — и художественная неорганизованность — ряд произведений напоминает разрозненные листки из блокнота — и запоздалое пристрастие к изображению вещей, заслоняющих людей, пристрастие, которое после «Встречи» и «Здесь есть товарищи» мы поостережемся назвать устойчивым и органическим.

А. Селивановский

Педагогическая поэма¹

1921 год. Революция с поля битв гражданской войны перешла на хозяйственный фронт. Завоевано было только начало. Самое трудное, — практическая стройка нового общества, — было впереди. Общий путь, указанный Лениным, был ясен, но неизвестно было, какие конкретные препятствия могут встретиться и как их преодолевать.

Когда завгубнаобраз ставит перед Макаренко задачу «нового человека по-новому делать», последний честно заявляет, что у него нет знаний. Не больше его знал об этом и завгубнаобразом, старый рабочий, но его ответ был исчерпывающе правилен.

«Да что ты мне: напутаю, напутаю!.. Ну и напутаешь. Чего ты от меня хочешь? Что я не понимаю, что ли? Путай, а нужно дело делать. Там будет видно. Самое главное, это самое... не какая-нибудь там колония малолетних преступников, а понимаешь, социальное воспитание, нам нужен такой человек вот... наш человек! Ты его сделай. Все равно всем учиться нужно. И ты будешь, значит, учиться. Это хорошо, что ты в глаза сказал: не знаю».

«Делай! Будет дело — будет знание». Так началась история колонии имени Горького, жизни которой посвящена замечательная «Педагогическая поэма» Макаренко.

Антон Семенович Макаренко — человек

крепкой породы. Получив в свое распоряжение для начала шесть головорезов с солидным уголовным стажем, он раньше всего начинает напряженно искать подхода к ним, метода работы с ними в педагогической литературе. Вывод его неутешителен: «У меня главным результатом этого чтения была крепкая и почему-то вдруг основательная уверенность, что в моих руках никакой науки нет и никакой теории нет, что теорию нужно извлечь из всей суммы реальных явлений, происходящих на моих глазах. Я сначала даже не понял, а просто увидел, что мне нужны не книжные формулы, которые я все равно не мог привязать к делу, а немедленный анализ и немедленное действие. А действовать нужно было немедленно, ибо колония все больше и больше принимала характер «машины» — воровского притона, в отношениях воспитанников к воспитателям все больше определялся тон постоянного издевательства и хулиганства».

«И вот свершилось: я не удержался на педагогическом канате... В состоянии гнева и обиды, доведенный до отчаяния и остервенения всеми предыдущими месяцами, я размахнулся и ударил Задорова по щеке. Ударил сильно, он не удержался на ногах и повалился на печку». Только таким способом добился Макаренко выполнения своего приказа.

Сам Макаренко был очень огорчен своим «падением». Мучился от угрызений совести, но утешал себя тем, что необходимого результата он добился, а

¹ Макаренко. Педагогическая поэма. Ч. I, 1934 г. Гослитиздат, Ч. II, 1935 г. Гослитиздат.

«чистота моих педагогических рук — дело второстепенное». Очень важно, и в этом самая большая заслуга воспитателя, что он не только добился дисциплины и авторитета, но завоевал одновременно любовь и уважение воспитанников. И, пожалуй, он прав в своем объяснении происшедшего. «Нет, тут не в рабстве дело. Тут как-то иначе. Вы проанализируйте хорошенько: ведь Задоров сильнее меня, он мог бы меня искалечить одним ударом. А ведь он ничего не боится, не боится и Бурун и другие. Во всей этой истории они не видят побоев, они видят только гнев, человеческий взрыв. Они же прекрасно понимают, что я мог бы и не бить, мог бы возвратить Задорова, как несправимого, в комиссию, мог причинить им много важных неприятностей. Но я этого не делаю, я пошел на опасный для себя, но человеческий, а не формальный поступок. А колония им, очевидно, все-таки нужна. Тут сложнее. Кроме того, они видят, что мы много работаем для них. Все-таки они люди».

Труд подготовил почву для осуществления другой значительной победы Макаренко — создания коллектива, преодоления анархического индивидуализма колонистов и воспитания в них социального чувства. «Не столько моральные убеждения и гнев, сколько вот эта интересная и настоящая деловая борьба дала первые ростки хорошего коллективного тона. По вечерам мы и спорили, и смеялись, и фантазировали на темы о наших похождениях, роднились в отдельных ухватистых случаях, сбивались в единое целое, чему имя — колония Горького».

Впервые особенно ярко это проявилось в борьбе с кражами. Первое время в колонии тащили буквально все. Но Макаренко не стал бороться с кражами обычным путем, он поставил себе целью «опереться на доверие, самостоятельность и помощь самих детей» (слова из записки тов. Дзержинского тов. Ягоде), добиться, чтобы в ребятах заговорил коллективный интерес. Нелегко это ему далось. Сначала «колонисты высказывались очень обильно, но у них преобладал исключительно спортивный интерес. Никак они не хотели настроиться на тот лад, что обокражены именно они». Но, наконец, удалось добиться необходимого результата. Вор был подвергнут на общем собрании бичеванию и позору, а на свою попытку огрызнуться, получил

такой горячий отпор, что ему пришлось смириться.

«— Далеко тебе до моей морды. Чего ты стараешься? Все равно завком не будешь. Антон набьет морду, если нужно, а тебе какое дело?»

Ветковский сорвался с места:

— Как «какое дело»? Хлопцы, наше это дело или не наше?

— Наше, — закричали хлопцы. — Мы тебе сами морду набьем получше Анто-на».

В хлопцах возникло и укрепилось убеждение, что поступки каждого не только личное, но и общее дело, «наше дело». И Макаренко вполне отдавал себе отчет в значении этой второй своей великой победы. «Картина была тягостная, но все же зачатки коллектива, зародившиеся в течение первой зимы, потихоньку зеленели в нашем обществе, и эти зачатки во что бы то ни стало нужно было спасти, нельзя было новым пополнениями позволить приглушить эти драгоценные зеленя. Главной своей заслугой я считаю, что тогда я заметил это важное обстоятельство и по достоинству его оценил».

Основа была создана прочная.

Но старое было еще очень сильно. «Зима и весна 1922 года были наполнены страшными взрывами в колонии имени Горького. Они следовали один за другим почти без передышки, и в моей памяти сейчас сливаются в какой-то общий клубок несчастья.

Однако, несмотря на всю трагичность этих дней, они были днями роста и нашего хозяйства и нашего здоровья. Как логически совмещались эти явления, я сейчас не могу объяснить, но совмещались. Обычный день в колонии был и тогда прекрасным днем, полным труда, доверия, человеческого, товарищеского чувства и всегда смеха, шутки, подъема и очень хорошего, бодрого тона. И почти не проходило недели, чтобы какая-нибудь совершенно ни на что не похожая история не бросала нас в глубочайшую яму, в такую тяжелую цепь событий, что мы почти теряли нормальное представление о мире и делались больными людьми, воспринимаящими мир воспаленными нервами».

Этими взрывами были поножовщина, антисемитизм, пьянство, картежный азарт и т. д. И все это выливалось в жуткие формы. Вот один из таких эпизодов:

«В один «прекрасный вечер» разверзлись двери моего кабинета, и толпа ре-

бят вбросила в комнату Приходька. Карabanов, державший Приходька за воротник, с силой швырнул его к моему столу.

— Вот!

— Опять с ножом? — спросил я усталю.

— Какое с ножом? На дороге грабил!

Мир обрушился на меня. Рефлексивно я спросил молчащего и дрожащего Приходька:

— Правда?

— Правда, — прошептал он еле слышно, глядя на землю.

В какую-то миллионную часть мгновения произошла катастрофа. В моих руках оказался револьвер.

— А! Чорт!.. С вами жить!

Но я не успел поднять револьвер к своей голове. На меня обрушилась кричащая, плачущая толпа ребят. Очнулся я в присутствии Екатерины Григорьевны, Задорова и Буруна. Я лежал между столом и стенкой на полу, весь облитый водой. Задоров держал мою голову и, подняв глаза к Екатерине Григорьевне, говорил:

— Идите туда, там хлопцы... они могут убить Приходьку...

Через секунду я был на дворе. Я отнял Приходьку уже в состоянии беспамьятства, всего окровавленного. Отчаяние воспитателя тем более понятно, что бандитизм был очень распространен в округе и в нем обвиняли колонистов.

И фактически центр тяжести всей воспитательной работы лежал в ликвидации этих взрывов. Эти взрывы были настолько сильны, что они поднимали всю колонию на ноги, взбудораживали ее, захватывали и волновали всех колонистов до одного, вызывали такую бурю эмоций, чувств и мыслей, что уроки и выводы от этих событий глубоко и прочно запечатлелись в душах колонистов. Это было воспитание не путем чтения морали и кисло-сладких поучений, а воспитание самой жизнью. Ребята подвергались сильнейшим эмоциональным встряскам и, переживая их, превращались в новых людей. Характерен в этом отношении пример с Карабановым. Под влиянием Митягина он уходит из колонии, и ни для кого не секрет, что он бросает ее для преступной жизни. Макаренко очень ценил эту сильную, талантливую натуру, и когда Карабанов вернулся, то почти сразу же дозерил ему получить крупную сумму.

Разве нужно удивляться тому, что после этого лечения доверием Семен стал человеком, преданным Макаренко до последней капли крови, стал одним из самых лучших ее помощников?

Читая книгу, мы узнаем не только о тех трудностях, которые приходилось преодолевать, но и видим результаты большой работы воспитателей по созданию единого коллектива, который стал в свою очередь мощным средством воспитания. Макаренко имел в своем распоряжении не только несколько человек воспитателей, он опирался кроме того на большую, крепкую, сознательную группу колонистов. И если один человек, как бы ни крепки были его нервы, может все же не выдержать, упасть духом и даже временно выбыть из строя (как это было с Макаренко в случае с Приходько), то коллектив заменяет его, поддерживает и дело крепнет.

Но воспитательная роль коллектива сказывалась не только в борьбе с болезненными настроениями. Колонисты были прекрасными помощниками и в таком деле, как, например, уход за «пацанами».

Впоследствии был даже организован специальный отряд «пацанов», которым руководил «командир» Георгиевский. Он «им и книги читал, и помогал одеться, и самолично заставлял умываться, и без конца мог убеждать, уговаривать, упрашивать. В совете командиров он всегда представлял идею любви к пацану, заботы о нем. И он мог похвалиться многими достижениями. Ему отдавали самых грязных, сопливых ребят, и через неделю он обращал их во франтов, украшенных прическами и аккуратно идущих по стезям трудовой колонистской жизни».

Недаром, конечно, далось это Макаренко. И если коллектив весь сплывался вокруг него, то это происходило также не только вследствие его педагогических талантов, но и потому, что сам Макаренко (да и весь его педагогический персонал) никогда от него не отделился, и его жизнь была жизнью коллектива, с которым он делил все лишения.

Досуги также проводились вместе. После «официальной работы» воспитатели проводили вечер у колонистов, вместе рассказывали и слушали сказки, играли.

Единение Макаренко с коллективом доходило до того, что он являлся чем-то вроде колонистского атамана и всегда

брал под защиту колонистов при их столкновении с внешним миром даже тогда, когда они были, мягко выражаясь, неправы. Таково было, например, его отношение к сражению у Ракитного озера и к партизанским действиям, опрокидывающим все законы и установления, к которым колонисты не задумывались прибегать в трудные времена. Так в тяжелую минуту бескормиды, когда падали от истощения кони, конюх колонист Антон Братченко (который любил коней до безумия) заворочил самочинно в колонию подводу с соломой, которую крестьянин вез на продналог. И Макаренко «принял продналог», вполне создавая всю тяжесть преступления и зная, что отвечать-то придется ему. Подобным же образом выменяли жатку на чужого (принадлежащего РКИ) коня.

Колонисты, видя, что их воспитатель выступает заодно с ними и готов на все во имя коллектива, еще больше к нему привязывались и сплывались вокруг него.

Создание крепко сплоченного коллектива сопровождалось у колонистов развитием своего колонистского патриотизма, чувства любви к колонии, гордости ею и готовности всегда встать на защиту ее интересов и ее чести. Но нужно признать, что это в высшей степени положительное чувство в отдельных случаях переходило в нетерпимые формы своеобразного шовинизма. Так, в отношении к крестьянам установился недопустимый пренебрежительно-презрительный тон. Нельзя особенно одобрить и «водоление» на мельнице, ибо трудно разоблачать, где там вытрезвление, а где издевательство и глумление над крестьянами, к которым колонисты не обращались иначе, как с презрительной кличкой «граки».

Вместе с ростом колонии, оздоровлением и перековкой колонистов увеличивалась и сфера приложения их труда. В значительной степени своими силами колония проводит восстановление большого полуразрушенного имения, переходит туда жить и развивает крупное, сложное хозяйство. На широкую ногу было поставлено сельское хозяйство с посевом хлебов, овощей и большим садом. Был построен по последнему слову науки свинарник, имелось хорошее молочное стадо симменталов и т. д. Кроме этого, работали мельница районного значения, кузница, колесная мастерская, сапожная и т. д.

Все это лучше всего говорит об успехах, достигнутых колонией в деле перевоспитания бывших «малолетних преступников», ибо немислима работа такой сложной машины без наличия работников культурных, развитых и дисциплинированных, а такими стали все колонисты. В процессе труда, в связи с усложнением трудовых задач росли кадры своих талантливых организаторов, выковывалось ядро колонистов, которое стало ведущей силой в колонии. «Бурун, Карабанов, Задоров, Крайник, Вершев, Голос, Настя Кочевная и у каждого из них корешки насчитываются дюжинами, а Матвей и Семен и Бурун—настоящие люди, которым так сладко подражать и жизнь без которых нужно начинать сначала». Как мы видим у падаван и новеньких колонистов перед глазами были люди, которые могли служить идеалом, образцом для подражания, а это — мощная воспитательная сила. Организационно гегемония этого ядра оформилась в создании отрядов. Необходимость правильно организовать коллективный труд породила отряды, по своему строению напоминающие теперешние колхозные бригады.

Одновременно с трудовым воспитанием колонистов растет и их культурный уровень. Колонисты имеют конкретную цель. «Великолепное шествие нашего коллектива и победные фанфары на берегах Коломаки сильно подняли мнение колонистов о себе. Почти без труда нам удалось вместо скромных сапожничьих идеалов поставить впереди волнующие и красивые знаки:

Р а б ф а к

В то время слово «рабфак» обозначало совсем не то, что сейчас обозначает. Теперь это простое название скромного учебного заведения. Тогда это было знамя освобождения рабочей молодежи от темноты и невежества. Тогда это было страшно яркое утверждение непривычных человеческих прав на знание, и тогда мы все относились к рабфаку, честное слово, с некоторым умилением».

Колонисты идут к этой цели упорно и настойчиво, и, начиная с 1924 года, колония создает сверх своих многочисленных «сводных отрядов» еще один «свдмой сводный» — рабфаковцев на учебе, и хотя поле его деятельности от колонии было очень далеко, но он не переставал из-за этого быть одной из органических составных частей колонии

Большим событием было создание комсомольской ячейки, что высоко подняло колонистов в собственных глазах, еще более повысило их требования к себе и вдохновило их к еще большему стремлению вперед. Культурный рост всех колонистов получил яркое выражение в организации театра.

«Уже с третьего спектакля наша театральная слава разнеслась далеко за пределы Гончаровки. К нам приезжали селяне из Пироговки, из Грабилówki, Бабичевки, Гон, Ващив, Сторожового, с Воловских, Чумацких, Озерских хуторов, приходили рабочие из пригородных поселков, железнодорожники с вокзала и паровозного завода, а скоро начали приезжать и городские люди: учителя, вообще наробразовцы, военные, совработники, кооператоры и снабженцы, просто молодые люди и девушки, знакомые колонистов и знакомые знакомых».

Какой еще может быть больший показатель культурного роста, как то, что колония «малолетних преступников» сделалась серьезнейшей культурной силой в масштабе целого района. «Мы вдруг увидели, что театр — это не наше развлечение или забава, но наша обязанность, неизбежный общественный налог, отказаться от уплаты которого было невозможно». И колония имени Горького выполняла эту обязанность с честью.

Наряду с этим нельзя не остановиться на одной очень важной положительной стороне воспитания в колонии. Воспитатели поставили себе целью дать колонисту высшую квалификацию из всех существующих — «квалификацию борца и человека», выковать в нем волю, энергию. Лучше всего эту сторону воспитания рисует эпизод с лозунгом «не пицать», родившимся в одно из празднований 1-го мая. Накануне праздника воспитатели высказывали опасение, что завтра будет дождь. «Колонисты протестовали против наших страхов и кричали:

— А если дождь, так что?

— Измокнете.

— А мы разве сахарные?

Я принужден был решить вопрос голосованием, идти ли в город, если будет дождь? Против поднялись три руки и в том числе моя. Собрание победоносно смеялось и кто-то орал:

— Наша берет.

После этого я сказал:

— Ну, смотрите, постановили, пойдём, пусть и камни с неба падают.

— Пускай падают, — кричал Лапоть.

— Только смотрите, не пицать. А то вы сейчас храбрые, а завтра хвостики подождете и будете попискивать: ой мокро, ой холодно.

— А мы когда пицали?

— Значит договорились, не пицать?

— Есть, не пицать».

На завтра шел проливной дождь. Но колония твердо в полном составе промаршировала двадцать километров по грязи, под дождем, но все помнили «не пицать!» и не было не только никакого уныния и хныкания, но все пели песни и хохотали. «В клубе был прибит еще один лозунг. На огромном длинном полотнище было написано только два слова:

Не пицать».

И с тех пор этот лозунг стал символом твердого, мужественного и стойкого отношения к невзгодам, попадающим по пути к цели, и неукоснительно проводился в жизнь.

В конце своего пребывания в имени б. Трехе колония сдает прекрасный экзамен, который показал необыкновенно сильно все успехи колонии в воспитании новых социалистических людей.

Наробраз предагает Макаренко взять на себя Куряж, детскую колонию на 400 человек, находящуюся на последней ступени развала и разложения. Но Куряж произвел на Макаренко такое ужасающее впечатление, что он никак не может на это решиться. Вопрос ставится на общем собрании колонистов. И вот как реагирует собрание после выступления нескольких малOVERов на слова Калины Ивановича, старика, завхоза колонии: «А чего же тут думать? Ты ж человек передовой, смотри ж ты, триста ж твоих братьев пропадает, таких же Максимов Горьких, как и ты... Как же это может советская власть допустить, чтобы в самой харьковской столице, под боком у самого Григория Ивановича, четверста бандитов росло? А советская власть и говорить вам. А ну поезжайте, зробіть, чтобы из них люди правильные вышли, просто ж людей, вы же подумайте!.. От я вам и говорю, поезжайте и все. И Горький Максим скажет: вот какие мои горьковцы, поехали, паразиты, не злякались!!!

Лапоть низвергнул вниз сжатый кулак, и все монотонно требовательно повторили:

— Не пищать!!
 — А мы пищим! Какие все математики: считают восемьдесят и триста двадцать. Кто так считает? Мы приняли сорок харьковских, мы считали? Где они?

— Здесь мы, здесь, — крикнули пацаны...

— Ну и что?

Пацаны крикнули:

— Груба (т. е. очень хорошо. — А. Т.)

— Так какого ж чорта считать? Я на месте Ивана Ивановича так считал бы: у нас нет вшей, а у них десять тысяч — сидите на месте.

— Мы должны считать просто, — продолжал Лапоть, — с нашей стороны колония Горького, а с ихней стороны кто? Никого нет!

Лапоть кончил. Колонисты закричали:

— Правильно! Едем и все! Пусть Антон Семенович пишет в Наркомпрос.

Подумайте только! Какой замечательный аргумент, «десять тысяч вшей, а против ни одной».

Силы и мужество одного человека ограничены, но неисчерпаема энергия коллектива. И если Макаренко упал духом, то коллектив поднимает его и двигает вперед.

Куражский экзамен показывает, что колония воспитала не только хороших работников, организаторов социалистического труда, воспитала не только грамотных, культурных людей, воспитала в людях не только непреклонную волю, мужество и твердость в движении к цели, но и глубочайшую идейность и революционную действенность.

Колония выполняла с честью поставленную себе цель — воспитать борца и человека.

В заключение необходимо остановиться на побочном, но сугубо важном вопросе. На всем протяжении «Педагогической поэмы» красной нитью проходит очень неприязненное, презрительно-пренебрежительное отношение к педагогам и даже ко всей педагогической науке. Педагоги считаются способными только на беседы, в которых «люди играют терминами в полной уверенности, что термины определяют реальность», и из-за этих терминов не видят жизни и потому даже менее годны для педагогической деятельности, чем люди, в педагогике совершенно не сведущие. О педа-

гогике автор книги выражается так: «И я с отвращением и злобью думал о педагогической науке»

— Сколько тысяч лет она существует! Какие имена, какие блестящие мысли: Песталлоцци, Руссо, Наторп, Блонский! Сколько книг, сколько бумаги, сколько славы? А в то же время пустое место, ничего нет, с одним хулиганом нельзя управиться, нет ни метода, ни инструмента, ни логики, просто ничего нет. Какое-то вековое шарлатанство.

Нельзя не отнестись скептически к этим словам Макаренко. Похоже, что в этом случае накипевшее на душе раздражение заставило Макаренко немножко перегнуть палку.

Нельзя согласиться и с другим обстоятельством. Макаренко пишет не в 1923—24 году, а 1934. Неужели и сейчас советская педагогическая наука не ушла вперед, неужели и сейчас наши педагоги, советские педагоги, не изменились и заслуживают такого же пренебрежительно-презрительного отношения? А такой вывод вытекает из всего хода мысли Макаренко. Трудно здесь поверить тов. Макаренко.

Но несмотря на это «Педагогическая поэма» принадлежит к числу наиболее удачных книг этого года. Ее значение неизмеримо шире, чем это может показаться на первый взгляд. Ее тема — «перевосковка», воспитание людей. И теперь, когда центральным лозунгом дня стал лозунг «кадры решают все», когда перед каждым, вплоть до самого небольшого работника, поставлена задача воспитывать людей, она может оказать читателю большую помощь, заставить о многом подумать, многое уяснить, многому научить.

Ценность этой книжки особенно велика для нас и потому, что наша литература, в укор будь ей сказано, очень мало и слабо этой задачей занимается и, кроме не совсем удачной книги о Беломорстрое, трудно найти что-либо заметное в этой области.

Ко всему этому нужно добавить, что интереснейшее содержание истории колонии имени Горького Макаренко изложил в прекрасной художественной форме. Он проявляет себя в «Педагогической поэме» не только замечательным воспитателем, но и талантливым художником.

А. Теплов

О „литературных караваях“ и захваливании

Недавно в статье «Литературные забавы» А. М. Горький писал: «Мы печем литературные каравая быстро, а тесто месем небрежно, остажая в нем комья невежества, малограмотности, переквашиваем тесто плохой понятией книжной мудростью».

Наглядным подтверждением этих слов является книга Н. Кудрявцева «Тяга времени»¹. Она густо усеяна комьями малограмотности и языкового невежества. В книге очень много небрежных, иногда бессмысленных фраз, над которыми, очевидно, не задумывались ни автор, ни редактор книги. Приведем некоторые из них:

«Грузная тишина словно чужой человек ввалилась в землянку и незрячим оком заглянула в мертвенно-бледные лица людей», — пишет автор на странице 34 (разрядка всяюда моя.—Н. Н.). Здесь все непонятно: как можно заглянуть «незрячим оком»? почему тишина «грузная»? как может тишина ввалиться? Такую же беспечность по части ясности мысли автор проявляет часто: «Серость осеннего вечера спускалась на вещи, заглядывала в окна кухни, неподвижная, словно слепой взгляд» (стр. 90). На какие вещи спускалась, если она остановилась у окна кухни? И почему «неподвижная», если она и «опускалась», и «заглядывала», «словно слепой взгляд»?

Плохо понятая книжная мудрость, о которой говорил А. М. Горький, сквозит на каждой странице книги: «Они вышли из читальни, радуясь, что нашли друг друга и что они оба испытывают всеильную тягу времени вверх» (стр. 16). И этот бессмысленный образ использован даже в заглавии книги «Тяга времени» (хорошо еще, что не добавлено «зверх»).

Пристрастие к дешевой красивости и надуманности заставляет писателя говорить: «изливалась... улыбки» (стр. 21); «упала секунда» (стр. 14). «И был девственно чист, почти надземен ее пушистый чепец» (стр. 22). У одного из героев «в глазах зрели полные плоды ее груди» (стр. 27). Он же «ловко, словно подушку, поднял ее на руки», но

«Глаша выскользнула из рук словно рыбка» (стр. 27).

Очень интересные вещи, если верить автору, происходят с глазами его героев: «Глаза Гусаренка потемнели, поднялись» (стр. 70). «Глаза бригадира зовсе ушли под брови» (стр. 8). «Выкапывал на нее умильные (ерные глаза» (стр. 50). «Глаза штопорамн вьедались в чужие глаза» (стр. 59). «Глаза горячие и светлые на мгновение одели Сергея Кожного радостным и теплым блеском» (стр. 6). «Глаза устремились на Гусаренка».

Совершенно не чувствуют работы редактора над книгой. Страницы ее пестрят такими фразами: «Линию к людным местам образовалась у него с детства» (стр. 9). «Но глаго глубоко и в нем лежала нетронутым пластом нетронутая сила любви» (стр. 26). «Скрежет пронзил сердце» (стр. 109). «Она показала ему лучшим скреплением жизни» (стр. 26). «Стул оттолз в сторону и нервно охнул» (стр. 29). «Сцепил зубы». «Резнул вылый тихий голос из синей мглы» (стр. 110). «Семен Андрееч... врезался в пеструю заросль событий и фактов» (стр. 100). «В эту ничем другим неотлучную минуту». «Мы» — отвечала распахнутая молодежь», «Сергея все тенорил», «он облизал губы, точно к ним прилипла приятная похвала Чеколдина» и т. п. Подобных примеров можно привести еще очень много. Если бы мы захотели привести все неграмотные и неудачные выражения Н. Кудрявцева, то нам пришлось бы переписывать всю эту книгу.

В рассказах Кудрявцева рабочие выглядят уродами, говорят блатным языком, «чазкают зубами», «мусолят пальцы», лица у них рябые, рты с выбитыми зубами и т. д. Вот внешность главных положительных героев повести: У одного «рябоватое широкое лицо» (стр. 14). Другой «рыжий, скуластый, веснучатый» (стр. 5). «Щуплый рыжий Гусаренок» стр. 23). Лицо, «сплошь усыпанное веснушками в рамке ершистых рыжих волос» (стр. 8). Портрет рабочего—бывшего партизана—нарисован так: «Рот с выбитым зубом, размазанная на груди бородинца, хриплый бас, погнутый болт в руке». Вот портрет другого рабочего: «Он часто зевал, стараясь

¹ Н. Кудрявцев. «Тяга времени». Зап.-сиб. отделение ОГИЗ, 1934 г.

прикрыться ладонью, но это не удавалось, очень уж широк был его волосатый рот». Или еще: «маленький широкоплечий горбун, с черной дремучей бородой, усами и бровями седыми как польня и белым, резко обрубленным, слозно башмачная колодка, носом, он работал в бригаде Птахина подмастером» (стр. 5).

И дальше идут десятки таких образов: «черный, как шакавальня, он был неподвижен» (стр. 88); «обломистая фигура, заросшее волосищами лицо, руки словно молотки» (стр. 80); «толстый палец с расщепленным ногтем»; «стерев со лба выступивший пот, он помусолил палец и с вождением потянулся к газете» (стр. 15); «губа заячья и нос тонкий, сухой, рука за фартуком, взгляд нехороший и свист через гнилой зуб» (стр. 101); «перед ним зиял скошенный рот незнакомца» (стр. 70); «ощерив исковерканный рот» (стр. 106).

Во всех трех произведениях, вошедших в книгу, герои как на подбор неграждоподобные и удручающие своим безобразием.

Рабочие у Кудрявцева говорят на каком-то блатном жаргоне. Приведем несколько примеров: «Пойдем в барак, чем колбасится тут в холоде по канавам» (стр. 100). «...будто бы наколбасили вы там» (стр. 52). «А сразу — хлобься и к петухам» (стр. 32). «Если замелся, ущемим» (стр. 110). «Душа из тебя винтом» (стр. 99). «Передвигон послать» (стр. 99, разговор идет о кинопередвижке). «Мекал, что на раскур» (стр. 18). «А я мекал, что ты другое мне предложить пришел» (стр. 34).

Такой хаам тащит автор в литературу и выдает его за язык рабочего..

Даже в самых лирических местах повести «Трубоклады» сказывается манера писателя все принижать, все обезображивать. Молодому рабочему, объяснившемуся в любви, девушка-работница отвечает: «Ну да... хорошенькое дело! Как здесь запищит, — показала она руками около бока, — поедешь... Сократись, парень! Пока что об этом — тую?... понял? Я ведь это так только... Глядя на природу».

Одновременно с книгой Н. Кудрявцева вышла книга рассказов А. Коптелова «Весны»¹.

Если у Кудрявцева герой «громко чавкнула зубами» (стр. 6), то у героев Коптелова «зубы чакнули» (стр. 96), «зубы чакали» (стр. 70) и т. д. Герой рассказа Коптелова пишет в записной книжке: «Кажется сейчас мой гнев вырвется блевотиной» (стр. 83). Пожалуй, здесь Коптелов даже Кудрявцева перешеголял.

Герои его рассказов говорят умышленно исковерканным и грубым языком:

«К зиме ирикричество будет». «Всякую стремелюдину железу купить можно» (стр. 61). «Супонь, штоисти не забыл вздернуть» (стр. 18). «Знать то больше енерала штоисти» (стр. 88). «С одного толкана брюхо подвело, как у худой селедки» (стр. 27). «Где она, подлюга, хвостом сзоим треплет?» (стр. 46). «Что ты брякнула, паскуда?» (стр. 47). «Улька, вставай, язвы-тя, толстомясую. Окрутись поживее» (стр. 98). «Знать-то ты взял потаскушку на высоких копытцах и в узенькой юбочке — бежит по улице и голяги видно» (стр. 102).

Прямая речь героев пересытана такими «местными» оборотами: «ишшо» (стр. 55, 59, 77), «тутока» (стр. 55, 61, 72); «тутонски» (стр. 55), «тамока» (стр. 62). Насколько этот мнимый фольклор фальшив, видно из того, что автор даже не сумел спрятать концы в воду: герои, говорящие в одном месте «тутока» и «тамока», на другой странице говорят «там», «здесь», «тут» (стр. 55).

Язык автора мало отличается от языка его героев. «Взгляд из нутра пошел» (стр. 36). «Дыхнул горячо» (стр. 46). «Похож на клеющую осину» (стр. 82). «В начале вечера стеклянный живот наполнил керосином, и вот огонь уже выпил все до капельки» (стр. 19), так говорит автор о том, что в лампе выгорел весь керосин. «Акулина произнесла эти слова с такой болью, точно ее в это время оса в нос ужалила» (стр. 100).

В книге Коптелова вы сплошь и рядом можете встретить замысловатые фразы, характеризующие художественный вкус автора: «Вот также и она упадет где-нибудь под предопределенного, — думала она, — рыкающими в лесу твунгоими зверями выстрела» (стр. 129).

Создавая образ растущего нового социалистического города на севере Сибири, автор пишет: «старый город охорашивался, как вдовец перед женитьбой» (стр. 134). «На старый сюртук нашили

¹ А. Коптелов. «Весны». Зап.-сиб. отделение ОГИЗ, 1934 г.

первые орден—воздвигли серые короб-ки домоз» (стр. 134).

Герои рассказов Коптелова по своей внешности очень напоминают героев Кудрявцева. По большей части они тоже «корявые», «рябые».

«Пилот был курносый и широкоскулым», «со следами оспы» (стр. 34). «Корявое лицо» (стр. 34). «Сухогрудый» (стр. 38). «Кособокая свекровь» (стр. 66). «В голову его как в арбуз кто-то навтыкал сотни прутиков и посыпал сором» (стр. 109). «А щеки словно голенище от старого обутка» (стр. 35).

Система художественных сравнений, пожалуй, оригинальнее всего в книге. Герои рассказов обладают почему-то звериными и птичьими качествами. Не рассказы, а описание кунсткамеры. Не люди, а звери и птицы с человеческими именами—такое впечатление остается от рассказов Коптелова.

Один из героев рассказа, летчик-герой, «по-гусиному склонил голову» (стр. 81). Другой «зайцем загнанным оглядывался на лес» (стр. 87). «Сердитый голос матери, похожий на строгое крыканье утки» (стр. 105). Та же мать (стр. 98), «согнувшись, бежала по избушке, как лисица по тесной клетке» (стр. 98). «Он походил на гигантского журавля, разгуливающего по болоту» (стр. 102). «Начальница очень похожа на цесарку» (стр. 108). «Паисий стоял с опущенными руками, как гусь с оббитыми крыльями» (стр. 105). «Трясогузов, припадая по-кошачьи, шел к цели» (стр. 130) и т. д.

Понятно, что все эти диковинные человеко-звери не говорят, а «рвякают», «лают» и «гищат».

«Пыльнов птичьим голосом прощебегал» (стр. 99). «Тянул скрипучим коростелиным голосом» (стр. 38). «Зальется хохотом, как медведь заревет» (стр. 35). «Рвякнула Улька» (стр. 94). «Рвякнул управитель» (стр. 95). «Грубый голосом, напоминающим лай овчарки, уп-

равитель хлестнул по старику» (стр. 104).

Эти «зверинные» сравнения достигают своего апогея в 24-й главе рассказа «Первый рейс», где о героях-летчиках написано так: «Почерневшее лицо Трясогузова вытянулось клином, а ноги дрожали, как у измученного осла» (стр. 130), а страницей ниже тот же герой «упал на спину и застонал тяжело лошадиному» (стр. 129); второй герой произносил «хриплые слова, похожие на бляенье недорезанного барана» (стр. 129). «Мужики выстроились в шеренгу и на приветствия начальника ответили многоголосым лаем» (стр. 90).

Слова Алексея Максимовича о засорении языка, о небрежности писательской работы поаностью можно отнести к обоим книгам. А ведь и Н. Кудрявцев и А. Коптелов—относительно не начинающие писатели, они давно уже печатаются и входят даже в редколлегии старейшего художественного журнала Сибири «Сибирские огни». И рассказы эти до издания отдельной книжкой в большинстве своем прошли через журнал. Больше того, в № 4 «Сибирских огней» за 1934 г. редактор журнала В. Итин пишет: «В первой половине 1934 г. в «Сибирских огнях» появилось немало выдающихся произведений сибирских писателей», в перечень этих выдающихся произведений попала и повесть «Трубоклады»—лучшее произведение Николая Кудрявцева».

Такая безосновательная и неуместная похвала никак не понятна, особенно если принять во внимание, что ответственным редактором обеих книг является В. Итин—редактор «Сибирских огней» и автор «похвального слова».

Такое захваливание вредно не только для Н. Кудрявцева и А. Коптелова, но и для начинающих писателей, которые будут подражать этим неудачным образцам, учиться у них.

Н. Нарвеки

Художественный портрет

Время от времени в разных изданиях попадались лирические стихотворения молодого немецкого поэта, живущего в Советском союзе; в антифашистских журналах печатались подражания рус-

ским поэтам, они были подписаны тем же именем—Гуго Гупперт. Нельзя было не восхищаться подлинным и своеобразным пафосом этих произведений и глубоко интимным и художественно вы-

явленным чувством природы — две особенности, крайне редкие среди современных западно-европейских лириков.

Еще одна встреча с Гуго Гуппертом запомнилась в Праге, когда «Студия 1935 г.» — художественная группа переводных писателей (пишущих на немецком языке), основанная писательницей Эддой Циннер, — организовала исполнение «Карельской рапсодии» Гупперта. Музыка для нее написана немецким композитором Рольфом Якоби. Исполнение «Рапсодии», собравшее аудиторию в 5.000 человек, прошло с исключительным успехом.

Получив вслед за тем извещение о предстоящем выходе в свет книги Гуго Гупперта, посвященной художественному репортажу, мы отнеслись к этому новому опыту молодого поэта менее скептически, чем многие другие его друзья, ибо чувство драматического, чувство движения является одним из тех качеств, которым писатель-репортер должен обладать в высокой степени, если он не хочет ограничиться простым фотографированием действительности. Сколь ни ценны для него дарования лирического и эпического поэта, но при отсутствии чувства движения, драматического действия они становятся для него серьезным препятствием. Кроме того, репортеру необходимы особая острота взгляда, верное чутье к фактам, сухим цифрам и документам, к отличию существенного от второстепенного. Обладает ли Гуго Гупперт всеми этими данными, окажется ли его дарование столь разносторонним, должна была показать новая книга. Мы отнеслись поэтому с особым интересом к книжке Гупперта «Сибирская бригада», являющейся художественным отчетом о поездке, совершенной автором вместе с другими членами писательской бригады «Известий»¹.

Рассмотрим же поближе «Сибирскую бригаду» Гупперта. Автор не только основательно изучил места, которые он объездил, не только побывал в шахтах, во всех углах и закоулках, присутствовал на собраниях, производственных совещаниях и заседаниях всякого рода,

посещал рабочие квартиры, клубы и бараки, долго и подробно беседовал и с рядовыми рабочими, и с лицами руководящего персонала, — он кроме того изучил множество старых актов и документов как царского времени, так и периода Октябрьской революции и немало порывался в старых описаниях путешествий и в исторических сочинениях. Коротче говоря, он собрал свой материал с вошедшей в поговорку основательностью немецкого ученого, а затем взял из него все самое ценное и существенное. Напрашивается лишь одно критическое замечание: если бы эта подготовительная черная работа не выступала чересчур ясно во множестве лишних цитат, зачастую предпосланных отдельным главам в виде эпиграфов, то книга значительно выиграла бы в цельности и законченности. (Материал, из которого Гупперт заимствует свои цитаты, должен включаться в соответствующие главы книги в переработанном виде соответственно требованиям художественного репортажа. В противном случае цитаты излишни.)

Обратимся к самому изложению книги. В начале рецензии мы уже указывали, что уже «Карельская рапсодия» позволяла заключить о большом драматическом даровании автора. «Сибирская бригада» полностью это подтверждает. Драматический элемент силен не только в главах беллетристических, напр., в главе «Путевые новеллы» (*Novellen in Fahren*), в которой рассказываются приключения автора и его спутника Сафара, но и в большей степени в очень удачной главе «Американцы» (где противопоставляются друг другу три совершенно различных типа специалистов) или в некоторых других главах. Здесь мы везде встречаем людей, вышукло изображенных с помощью самых скупых средств, живых людей, которых мы можем любить, презирать, сочувствовать им или смеяться над ними, но которые нам ни в коем случае не безразличны! А тем самым становится активным отношение читателя к тому, чем заняты все эти люди, с чем они сталкиваются, что ими движет — к социалистическому строительству.

Всякому писателю-репортеру, а особенно пишущему о Советском союзе, необходимо включать в свое изложение материал политического характера. И в этом большие трудности. То, что для советского читателя является элементарным

¹ Hugo Huppert. *Sibirische Mannschaft* Moskau. Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter, Moskau 1934, 325 Seiten.

Английское издание: *Men of Siberia* Moscow-Leningrad, Co-operativ Ed. of Foreign Workers.

как таблица умножения, для читателя в капиталистических странах (особенно для малоподготовленного) представляется уравнением со многими неизвестными.

Как справляется Гупперт с этой задачей? В большинстве случаев он оперирует противопоставлениями, счастливо избегая при этом механической игры параллелями. Образцовым примером в этом отношении является умелое использование путевых записок немецкого профессора Гмелина, появившихся в начале XVIII века. Многочисленным цитатам из этого сочинения Гупперт противопоставляет факты современной действительности, достигая этим занимательных, местами волнующих, но всегда подлинно художественных эффектов.

Лишь в одном случае он отступает перед трудностями задачи, не пытаясь преодолеть их: вместо художественного показа тех причин, в силу которых иностранные рабочие и специалисты оказываются иногда совершенно непригодными к работе, Гупперт пишет «Путевые размышления в письме к другу»; это «письмо» содержит, конечно, очень верный и весьма существенный марксистский анализ этого рода фактов, но оно ни в малейшей степени не удовлетворяет требованиям художественного репортажа. Насколько сильней, драматичней и тем самым действительней освещает автор другие, совершенно аналогичные, проблемы, показывая их в неразрывной связи со всей жизнью старика Вегериха, молодого рабочего Юлия, специалиста Хеннгера или же «собачьего воспитателя» Чуприна!

Выше мы уже говорили о глубоком чувстве природы у Гупперта, указывая на превосходные описания природы в его стихах. В этом отношении прозаик Гупперт не уступает поэту. В книге живут не только люди, живет и окружающий их ландшафт.

Вот как, например, описывает Гупперт местечко Тельбесс и его окрестности:

«Между обугленными стволами деревьев показалась узкая котловина, а в ней—швейцарское селение, широкие крыши с дымящимися трубами, большими и маленькими.

Всюду кругом тайга была опустошена ужасными пожарами; в сумерках черные застывшие трупы деревьев кажутся привидениями, затеявшими свой чудовищный хоровод мертвецов в колышущихся

волнах тумана. Бесшумно, но явственно для глаза земля вздыхала...»

И вместе с тем даже в тех случаях, когда за подобными описаниями непосредственно следуют технические термины, цифры, описания производственных процессов и другие специфические элементы, отличающие жанр репортажа, книга все-таки сохраняет единство стиля.

В заключение необходимо отметить одну стилистическую особенность, в которой Гупперт — сознательно или нет — близок Эгону Эрвину Кишу. Киш особенно любит и широко использует игру слов, парадоксы, пародийно измененные поговорки, библейские изречения и т. п. Это настолько для него характерно, что многие именно в этой особенности видят главную привлекательность его стиля, несмотря на то, что в этом отношении Киш доходит иногда до грани возможного и даже чуть-чуть переступает эту грань, разрывая в погоне за острым словом цельность своего произведения или во всяком случае подвергая эту цельность большому риску. То же пристрастие к эффектной игре слов мы находим и у Гупперта в «Сибирской бригаде». В большинстве случаев этот прием у него, как и у Киша, оказывается удачным. Так, например, описывая примитивную металлургию местных татар в прошлом веке, он заканчивает главу сатирической пародией на немецкую поговорку: «в самой малой хижине найдется место для целого горного завода». *Raum ist in der kleinsten Hütte für ein ganzes Hüttenwerk* ¹.

Но уже в очерке «Ночью все ясно» (*Die Nacht bringt es an den Tag*), пародирующем заглавие нравоучительной сказки «При свете солнца все ясно» (*Die Sonne bringt es an den Tag*), игра слов, попросту говоря, притянута за волосы. А почти непере译имое замечание «Контур культуры вычерчен четко, а потому замечательно ясны» (*Das Kulturbild ist klar ausgezeichnet und darum ausgezeichnet klar*) — чисто искусственная словесная игра, эффект ради эффекта.

Но все это мелочи по сравнению со значением книги в целом, несколько не подрывающие ее большой ценности.

«Сибирской бригадой» Гуго Гупперт доказал свое дарование в области художественного репортажа.

Фриц Эрпенбек

¹ Игра слов: *Hütte* — 1) хижина, 2) горнозаводское предприятие.

Язык и общество¹

Выход третьего тома избранных работ Н. Я. Марра является крупным событием в нашей культурной жизни.

Благодаря исследованиям Н. Я. Марра материалистическое понимание истории получило новое блестящее подтверждение.

Жаль только, что еще далеко не все марксисты поняли значение исследований Марра для истории идеологии и материальной культуры. Это наше замечание относится не только к историкам, но и к работникам литературы и изобразительных искусств. В отношении последних оно верно, пожалуй, даже больше, чем в отношении первых. Проблема происхождения искусств (см., например, Фриче «Социология искусства») вплоть до самого последнего времени ставилась литературоведами и искусствоведами так, как будто бы яфетическая теория вовсе и не существовала. Почти то же самое следует сказать о постановке проблем истории античной литературы и литературы XIV—XVIII столетий, а об историках архитектуры, живописи и скульптуры и говорить не приходится. С исследованиями Марра они просто не знакомы.

После тех исправлений и изменений, которые Н. Я. Марр внес в нее на протяжении 1928—1934 гг., она стала в основном несомненно марксистской теорией языка. Усиление внимания со стороны Марра к марксистско-ленинской теории общественно-экономических формаций не замедлило дать свои плоды.

Яфетическая теория указывает на наличие единства в процессе развития языков у разных народов.

Язык как надстройка проходит в своем развитии через целый ряд стадий, соответствующих отдельным общественно-экономическим формациям.

Отдельные языковые группы с их структурными особенностями представляют собой отдельные стадии единого глоттогонического процесса. Между всеми языками мира, как и между всеми отдельными стадиями общественно-экономического процесса, устанавливается преемственная связь.

С этой точки зрения становится объяснимым все то огромное количество

языковых фактов, которое накоплено современным языкознанием.

Эти факты относятся, главным образом, к установлению «родственных» связей между самыми, казалось бы, отдаленными по своей структуре языковыми группами. Между тем те же самые факты казались совершенно необъяснимыми с точки зрения традиционного буржуазного, так называемого индоевропейского, языкознания, с его учением об изолированных языковых группах, каждая из которых имела свой единый праязык.

Общезвестна тесная связь индоевропейского языкознания с расовой теорией. Точно так же известна и его связь с библейской легендой о сотворении мира и о происхождении человечества от Адама и Евы.

С точки зрения индоевропейского языкознания на заре человеческого истории существовали так называемые праязыки. Развитие шло от единого языка к множеству языков. Все знают установленные этой школой «семьи» языков, изолированные друг от друга, — арийская, семитическая и т. д.

Как бы ни открещивались отдельные представители индоевропеизма от библии, картина истории языков, даваемая ими, в конечном счете лишь совершенствует библейскую сказку, но не отменяет ее.

Н. Я. Марр в этом вопросе занимает прямо противоположные позиции. Он отрицает существование в прошлом единого праязыка и праязыков. «Праязык — фикция», «общего языка вначале не было» (Н. Я. Марр. — Языковая политика яфетической теории и удмуртский язык. Стр. 20). С его точки зрения общий язык — дело будущего. Трудно переоценить всю значимость этого тезиса. Он сразу направляет наше внимание на поиски общих черт у языков разных народов и ставит принципиально иначе вопрос о первых этапах человеческой истории и истории человеческого мышления.

Теперь уже совершенно ясно, что никакого единого общества на заре человечества не было, что поиски места «исхода» человечества (имеющиеся в буржуазной исторической науке еще и сейчас) лишены какого-либо научного основания.

История языка, подтверждающая данные археологии, показывает, что очеловечение определенного животного («обезьяны») происходило в нескольких местах земно-

¹ Н. Я. Марр. Избранные работы, т. III. Язык и общество. ОГИЗ-Союзгиз, 1934 г. стр. 423. Цена в пер. 10 р.

го шара. В силу этого на заре человечества было не одно, а несколько обществ. По мере исторического развития создавались и укреплялись связи между этими чрезвычайно небольшими по своим размерам обществами. Этот процесс был чрезвычайно противоречивым. Укрупнение этих обществ путем естественного разномыслия и через объединение (мирное или военное) нескольких обществ в одно сопровождалось нередко их дроблением и даже гибелью некоторых из них.

Совершенно ясно, что этот процесс нашел свое отражение в развитии языка и мышления.

Отбросив праязыки, Н. Я. Марр должен был откинуть также и «семьи» языков. Классификация языков, даваемая индоевропейской школой языкознания, оказалась несоответствующей реальному историческому процессу. Н. Я. Марр в конечном итоге пришел к выводу, что языки нужно делить не на семьи, а по стадиям общественно-экономического развития. Классификация языков благодаря этому была поставлена на историческую почву.

Работа по этой линии сомкнулась с изучением самых ранних стадий первобытного коммунизма по линии экономики и идеологии. История языка оказалась тождественной истории мышления и материального производства. Этим самым Марр еще раз подтвердил правильность сделанного Марксом и Энгельсом указания еще в «Немецкой идеологии» о том, что «производство идей, представлений, сознания первоначально непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей»¹.

Труд создал человека. Труд же был и содержанием мышления, а тем самым и языка первых ступеней развития человеческого общества.

В своей работе «Язык и современность» Н. Я. Марр указывает, что для правильной постановки проблемы происхождения языка ему пришлось обратиться к вопросу о происхождении и развитии мышления в связи с развитием наших предков, в связи с развитием материального производства. «Вначале, до возникновения первичного языка, когда не было еще отвлеченного, т. е. осознанного, деления целого и его

частей, речь с разумом находилась диффузно, нерасчлененно в самом производстве, собирательном трудовом процессе»¹.

Звуковой речи на этой стадии еще не было. Это была эпоха господства линейной или ручной речи. Язык-мышление и материальное производство имели своим орудием руку. Предполагают, говорил Н. Я. Марр на конференции историков-марксистов, что «звуковая речь началась с первого момента возникновения человечества и его общественности. Это есть глубочайшее недоразумение. Звуковая речь началась тогда, когда человечество проделало громадный путь развития не одной материальной культуры. Она появилась на высокой ступени развития, имея позади почти весь палеолит. Всю предшествующую ступень развития человечество прошло с линейной речью, беззвучковой»².

Что же представляла собой эта линейная или ручная речь?

Марр дал ей характеристику в своей работе «Яфетическая теория».

«Сравнительно со звуковой речью,— писал он там,— кинетическая речь, несомненно, более натуральна, у основного орудия производства кинетической речи, руки, более непосредственная наглядная связь с центром мышления. Добрая часть кинетической речи могла происходить на начальной стадии ее развития автоматически, под влиянием аффекта, без способности воспринять последствие и причины и их связь, без надобности в мышлении, самопроизвольно, как акт физической деятельности плоти, ставшей носителем человеческого образа с способностью к движению и передвижению»³.

«Длительное господство кинетической речи, многие десятки, если не сотни тысяч лет, и явились источником создания мыслей и укрепления их работы, причем если технически тут действовала рука, идеологически все зависело от общественности. С кинетической речью развилось в свою очередь общественное мировоззрение, не исключая и культового или магии, не исключая представления о таинственной силе и потребности

¹ Н. Я. Марр.— Язык и современность.

² Н. Я. Марр.— Избранные работы, т. III, стр. 177.

³ Н. Я. Марр.— Яфетическая теория, стр. 88.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс.— Немецкая идеология. 1933 г., стр. 16.

сти с нею общаться, ее ублажать и ее чествовать»¹.

На этом вопросе уже останавливался тов. Аптекарь в своей статье «Диалектика языка»². Мы не хотим повторять уже сказанное им и обратим внимание на другую сторону этой большой проблемы.

Еще Энгельс отметил, что «существеннейшей и первой основой человеческого мышления является как раз изменение природы человеком, а не одна природа, как таковая, и разум человека развивался пропорционально тому, как он научился изменять природу»³.

Неразвитость производительных сил обусловила всестороннюю зависимость человека от природы и чрезвычайный примитивизм его мышления. Это нашло свое отражение в общественном сознании в виде противопоставления человеческого коллектива природе. Природа представлялась людям как нечто совершенно чуждое и враждебное.

Беззащитность и безоружность человека самых ранних ступеней общественного развития способствовали укреплению общественных связей. Человек в это время отнюдь не был Робинзоном. Наоборот, он мог жить только как часть определенного общественного коллектива.

Но, с другой стороны, это же самое обстоятельство обусловило специфичность как категорий первобытного мышления, так и его характера в целом.

Общие понятия еще не были выработаны. Понятие закона появилось гораздо позднее. Всеобщая связь явлений природы представлялась поэтому первобытному человеку в фантастически искаженном виде. В самом деле, разве может быть правильное представление о единичном вне связи его с общим? Конечно, нет. Человек этой эпохи отождествлял часть и целое, единство и множество, причину и следствие, объект и субъект, точнее, эти категории в его мышлении еще не существовали. В соответствии с этим в языке еще не было ни подлежащего, ни сказуемого, ни глагола.

Как же были выработаны сложнейшие категории человеческого мышления? Ка-

кие стадии прошло мышление в своем развитии?

Разрешение этого вопроса в общей форме для марксиста не представляет затруднений. Марксистско-ленинская теория отражения дает ясные методологические указания.

В соответствии с теми стадиями развития первобытного коммунизма, которые установлены Ф. Энгельсом в его работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства», надо дать характеристику состояния мышления, присущего людям. У Марра на этот счет имеются только отдельные замечания. Здесь следует отметить его высказывания о космическом мышлении.

Слитное восприятие, свойственное космическому мышлению, выразилось, например, в том, что олень, растение икули и пшеница были для американских индейцев гуичелов одним и тем же, что змея выступала в качестве водного бассейна и источника и т. д. и т. п.

Точно так же отдельное конкретное дерево в это время воспринималось только как одно целое со всеми другими деревьями. Орудия труда не только еще не были дифференцированы, но еще и не воспринимались отдельно от действующего человеческого коллектива.

Лишь практическая деятельность людей и связанное с ней развитие производительных сил привели к дифференциации категорий космического мышления. Единый на предшествующей стадии развития комплекс восприятия, в котором отражалась определенная сторона или часть природы, начал дифференцироваться. Причина, отождествляемая с действующим человеческим коллективом и его орудиями труда, начинает отделяться от следствия. В качестве следствия выступает продукт производства, представляемый на этой ступени опять-таки еще слитно.

Но раз причина начинает отделяться от следствия, то очевидно, что здесь заложено начало различения субъекта и объекта, мышления и бытия.

Космическое мышление имело место в дорожном обществе. Противопоставление природы, как чего-то абсолютно неприступного и неизвестного, слабому человеческому коллективу становится менее резким. Представления людей о самих себе переносятся на природу. Возникают представления о таинственных силах, которых можно чествовать и ублажать.

¹ Н. Я. Марр.— Там же, стр. 88.

² См. «Литературный критик», № 3 за 1935 г., стр. 171 и сл.

³ Ф. Энгельс.— Диалектика природы, стр. 14.

В дальнейшем рождается понятие «тотема»¹.

Поскольку язык был необходимою формою мысли, постольку он также не стоял на одном месте, а развивался. Новые понятия стали находить новые формы выражения.

Одною из таких форм уже в эпоху палеолита было изобразительное искусство.

Эпоха палеолита даст нам прекрасные рисунки стен пещер, в которых жили люди, изображающие зверей в их различных состояниях (бег, смерть, потребление пищи и т. д.). Характернейшей чертой этого искусства является его графичность. «Формы тела четко выявлены. Контур ясно воспринимается, все осязательно-четко, отчетливо выступает стремление к крепкой форме, к абсолютной точности. Движение имманентно, оно не определяет собою художественного произведения, которое само по себе лишено движения и рассматривается в осязательном представлении, как пространственно ограниченное и замкнутое»².

Связь первобытного искусства эпохи палеолита с ручной речью нам представляется очень ясной. Рисунок находится в том же отношении к ручной речи, в каком находится письмо по отношению к звуковой речи.

Но к величайшему сожалению Н. Я. Марр почти совсем не обратил внимания на эту сторону дела. Благодаря этому богатейший материал, даваемый искусством палеолита, по существу до сих пор не осознан теоретически. Тут есть целый ряд трудностей, первая и главнейшая из которых заключается в определении социальной функции художественного образа.

Ясно, что палеолитическое искусство (как и все другие идеологические формы этой эпохи) имело производственное значение.

Рисунок палеолита подтверждает отмеченный нами выше факт смены ступеней развития первобытного мышления. Но, с другой стороны, он сам является прекрасным материалом для характеристики этого мышления. Он очень отчетливо свидетельствует о том, что природа познавалась первобытным человеком в том порядке, в каком она входила в поле его производственной деятельности.

¹ Н. Я. Марр.—Яфетическая теория, стр. 89 и сл.

² Герберт Кюэн.—Искусство первобытных народов. 1933 г.

Таким образом ясно, что изобразительные искусства этой стадии общественного развития были средством выражения мыслей, формою мысли, т. е. играли ту же самую роль, что и язык. По существу это было не что иное как зафиксированная ручная речь.

Нетрудно понять, какие перспективы для теории происхождения изобразительных искусств развертывает это обстоятельство.

К сожалению, в марксистской литературе пока нет ни одной попытки на основе теории линейной речи Н. Я. Марра построить теорию происхождения искусства.

Взгляды Плеханова на происхождение искусства построены на совершенно иной основе. Они примыкают к взглядам буржуазных социологов и искусствоведов типа Бюхер и Гроос. В «Письмах без адреса» Г. В. Плеханов критикует Бюхера только по одному пункту. Указав на то, что труд предшествовал игре, что «вообще человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения»¹, Плеханов считает, что первобытное искусство есть не что иное как игра. «Игра,—пишет он,—порождается стремлением снова испытать удовольствие, причиняемое употреблением в дело силы. И чем больше запас силы, тем больше и стремление к игре, конечно, при прочих равных условиях»². Плеханов упорно пытается доказать, что первобытное искусство не имело непосредственно утилитарного значения. Немарксистский характер плехановского подхода к первобытному искусству виден также и в его нежелании рассматривать первобытное искусство как художественное производство, как неотъемлемую сторону материального производства. Он довольствуется простым противопоставлением искусства — как игры — труду — как утилитарной деятельности.

Плехановские взгляды на первобытное искусство развил и пропагандировал В. М. Фриче в своей «Социологии искусства». Он писал: «Искусство было в своем первоначальном виде не чем иным как практически бесцельным повторением работы, работой, превращенной в игру». «Пластическое искусство родилось

¹ Плеханов.—Сочинения, т. XIV, стр. 75.

² Там же, стр. 57.

из игры технически-производственных ритмов (как поэзия и музыка родились из игры отвлеченных от работы рабочих ритмов)»¹.

Здесь уже полностью потеряна всякая связь эстетической теории с теорией познания и учения о происхождении искусства с учением о развитии знания.

То, что Плехановым не было договорено или совсем обойдено, В. М. Фриче договорил. Благодаря этому враждебный марксизму характер троцкистско-бухеровской концепции обнажился очень ясно. Но до сих пор это не было высказано в печати. Мы полагаем, что работы Марра в области изучения первобытного мышления обязывают нас противопоставить теории происхождения изобразительных искусств Плеханова и Фриче новую теорию, основанную на высказываниях основоположников марксизма-ленинизма и на том гигантском материале, который собран Н. Я. Марром и его учениками.

Теория линейной речи, как предшественницы речи звуковой, в том виде, в каком она выражена Марром в его последних работах, конкретизирует и этим самым развивает далее высказывания основоположников марксизма. Она дает возможность углубить постановку и разрешение целого ряда проблем истории первобытного человечества. В свете ее по-новому ставится не только вопрос о происхождении искусства во всех его формах, но также по-новому ставятся и решаются проблемы происхождения религии. Приходится лишь пожалеть, что наши историки и антирелигиозники не обратили на нее должного внимания.

Звуковая речь появляется лишь на относительно высокой ступени развития. «Длительность первоначального языка человечества в мировом масштабе измеряется сотнями тысяч лет. За эти сотни тысяч лет человечество и произвело все предпосылки, необходимые для создания звуковой речи. Звуковая речь вначале была также лишь частью, магической частью трудового процесса, была производственным языком. Лишь постепенно звуковой язык стал разговорным, представляя в прошлом перевод ручной речи».

Н. Я. Марр подчеркивает, что нет более наивного и неверного представления, чем то, которое утверждает, что «человек, оформившийся физически из обезьян».

¹ В. М. Фриче. — Социология искусства. 1930 г., стр. 17.

яны, получил если не разум, то некоторые его задатки, как некоторые задатки языка от животных». Отсюда, продолжает Марр, «вытекает та ложная установка проблемы о происхождении языка; поиски условий его возникновения, целиком по совокупности, в одном начальном пункте, на грани расставания человека и животного, тогда как расставание со зверем не человека еще, а очеловечившегося животного представляет длительный, многих десятков тысячелетий период состояния членом коллективного одомашнивания в процессе коллективного производства»¹.

В чем смысл этих замечаний Н. Я. Марра?

Нельзя связывать разум и звуковой язык человека с зачатками языка и разума, имеющимися у некоторых животных, и в частности с языком и разумом животных предков человека, не учитывая посредствующих звеньев и того огромнейшего качественного различия, которое между ними имеется.

Здесь Н. Я. Марр имел в виду А. Богданова и его сторонников, утверждавших, что язык галок аналогичен человеческому².

В противоположность им всем Н. Я. Марр утверждает, что «каждое слово звуковой человеческой речи есть висточнике акт осознанного, а не аффективного или произвольного действия. Животная речь пользуется в своем зачаточном состоянии аффективными средствами, данными природой, у одних звуками, например, у птиц, у других движениями, например, у муравья. Звуковые средства птиц громадны в отношении пения, но это произвольный звук, это не звук языка. В языке главное не звук, а фонема, отработанный человечеством членораздельный звук, сопровождаемый работой мозгового аппарата, раньше влиявшего в тех же целях на руку, звук, направляемый мышлением, раньше направлялся им движением руки, жесты и мимика линейной речи»³.

Еще в своей работе «Яфетическая теория» Н. Я. Марр, имея в виду этот же вопрос, но так сказать его другую сторону, в полном согласии с диалектиче-

¹ Н. Я. Марр. — Язык и современность.

² Н. Я. Марр. — Избранные работы, т. III, стр. 79—82.

³ Н. Я. Марр. — О происхождении языка.

ским материализмом счел необходимым заявить следующее: «Надо хорошо усвоить, что при всей связанности звуковой речи преемственно с кинетической появлением звуковой речи было революцией. Громадно революционное значение замены руки и глаза аппаратом, целиком сосредоточенным в головной части тела, в непосредственной связи с мозгом, в его окружении — с полостью рта и ушами. Действенности нового аппарата содействовало усиление общественной работы мозга, от роста хозяйственной жизни и усложнения социальных взаимоотношений, вместе с тем расширение умозрительного кругозора коллективов, уже скрещенного племени»¹.

Этому последнему обстоятельству, т. е. взаимовлиянию различных человеческих коллективов в деле создания звуковой речи, Марр и на этом этапе развития яфетидологии придает огромное значение. Он неоднократно указывал на то, что нет так называемых «чистых» языков, что нет ни одного языка, который бы возник в изоляции от других языков. Исследовать этот момент ему особенно помогло то, что он изучал человеческую речь не только со стороны формы, но главным образом со стороны содержания.

С точки зрения Н. Я. Марра первичная звуковая речь далеко не была общим достоянием. Разговорной формой речи был ручной язык. Речь же звуковая имела характер магического действия.

Дальнейшее ее развитие заключалось не только в формальном совершенствовании, но и в распространении на все больший круг лиц.

Наряду со всем отмеченным имеет большое значение попытка Н. Я. Марра

объяснить по-новому некоторые моменты древне-греческой философии.

Применить филологию к истории философии пытался уже Фердинанд Лассаль в своем «Гераклите», но так как он находился в плену буржуазного языкознания, то его попытка потерпела крах. Гераклиту он приписал многое из того, что было развито только Гегелем.

Подход Марра к истории философии имеет принципиально иной характер. Он твердо стоит на исторической почве. Благодаря этому ему удалось показать, что гносеология Фалеса, Анаксимандра и Анаксимена «относится к той стадии в развитии мышления, когда в нем было уже выработано умение дифференцированно воспринимать две космических стихии 'воду' и 'свет', два 'неба', 'водное' и 'солнечное', две стороны одной плоскости — 'верхнюю' наружную, водную и 'нижнюю', внутреннюю, солнечную, социально — две противоборствующие группы единого мира»².

Эти замечания Марра интересны не только для историка античной философии, но также и для историка античной литературы. Они требуют исторического подхода не только к содержанию идеологии, но и к самому языку. Они учат за давно известными нам понятиями отыскивать то содержание, которое в них вкладывали современники автора и он сам.

Трудно в одной рецензии даже перечислить все те проблемы, которые поставлены в рецензируемом томе. В данной рецензии нам важно было подчеркнуть, какое огромное значение имеют исследования Марра для работников самых различных областей идеологии.

А. Казарин

Стихотворения Востокова¹

До самого последнего времени имя Востокова совершенно не было известно не только так называемому широкому читателю, но и читателю литературно-квалифицированному. Знакомо оно было лишь узкому кругу специалистов, да и то знакомо отнюдь не как имя поэта или теоретика стиха, а исключительно как имя крупного ученого — одного из

пионеров славянской филологии. Во всем остальном над ним тяготел остракизм, которому он был предан буржуазно-либеральной историографией.

Сравнительно недавно, в годы особенно оживленной работы над вопросами стиха и стиховой культуры, о нем вспом-

¹ Востоков. Стихотворения. Редакция, вступ. ст. и прим. Вл. Орлова. Изд. «Советский писатель». Л. 1935. Стр. 666. Тираж 3500 экз. Цена 11 руб., пер. 1 р. 25 к.

¹ Н. Я. Марр. — Яфетическая теория.

² Н. Я. Марр. — Избранные работы, т. III, стр. 113.

нили как об авторе «Опыта о русском стихосложении» — одной из замечательнейших работ в этой области, первого развернутого опыта теоретического обоснования русского стихосложения, как чисто тонического, основанного на счете ударений, а не слогов. («Число ударений — неотъемлемая основа, на коей учреждается гармония стихов русских»).

В этой связи хотелось бы сделать первый упрек редакции вышедшего ныне в свет выпуска «Библиотеки поэта», посвященного Востокову. Если уж к поэтическим текстам Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова, объединенным в предшествующих выпусках «Библиотеки», присоединены теоретические работы названных авторов, то по отношению к Востокову такое расширение материала было бы еще более правомерным и желательным.

А вместе с тем ввести «Опыт» в широкий научный обиход было бы очень полезно. Не говорим уже о его историческом значении, о том, что «Опыт» явился значительнейшим событием в истории борьбы за освобождение русского стиха от тех тесных рамок, в которые он был введен Ломоносовым. Он сохраняет свою ценность и вне этой перспективы, ибо он исключительно высок по своему общему теоретическому уровню; в этом плане с ним не только не соизмеримы всяческие популярные пособия по стиху, но даже стиховедческие штудии Брюсова или Андрея Белого стоят не выше его.

Вместе с воскрешением Востокова, как теоретика стиха, был отчасти воскрешен и Востоков как поэт. Но именно только отчасти. Его поэтической практике был приписан при этом характер своеобразного творческого комментария к его теоретическим построениям. В трактовке его воскресителей он предстал исключительно в образе этакого поэта-экспериментатора, вся работа которого отмечена глубочайшим налетом лабораторности.

Известные предпосылки к такой трактовке его литературной деятельности, правда, были. Эксперимент действительно занимает у Востокова довольно значительное место. Но сводить все его значение как поэта к этому экспериментаторству — значит подходить к делу грубо формалистически. Востоковский выпуск «Библиотеки поэта» тем-то, между прочим, и ценен, что объединенный в нем стиховой материал рисует Востокова, так сказать, во весь его рост и наглядно демонстрирует всю узость и

ограниченность формалистической оценки его наследия.

В чем эта своеобразность и характерность Востокова, как явления русской художественной культуры восьмисотых годов?

Батюшков в своей «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» (высказанную в ней оценку Востокова приводит автор во вступительной статье к рецензируемому сборнику) писал о Востокове, как о обладателе «отличного дарования поэта, напитанного чтением древних и германских писателей». Оценка эта не лишена большой тонкости. Основные пересекающиеся в востокской поэзии направления раскрыты в ней с большой верностью.

Развернутое определение места Востокова в современном литературном движении может быть целиком построено на основе этой оценки. Античное начало бытует в русской художественной жизни той эпохи в двух интерпретациях: французской, так называемой ложноклассической, — в этой интерпретации осваивается оно феодально-дворянской эстетикой XVIII века, — и германской, винкельмановско-лессинговской — буржуазной по своей классовой направленности.

Судьбы этого винкельмановско-лессинговского классицизма на русской почве почти совершенно не изучены, даже не прослежены сколько-нибудь полно, если не считать некоторых чрезвычайно беглых и сбивчивых замечаний Сакулина, в последний раз высказанных им во втором томе его «Русской литературы».

Между тем для раскрытия «социологии» литературной борьбы восьмисотых годов, да и более позднего времени, эта группа вопросов имеет бесспорно первостепенное значение. Их углубленная разработка должна существенно уточнить ту картину борьбы двух исторических укладов — феодального и буржуазного, которая составляет основной стержень истории русской литературы той эпохи. Ведь в массовой историко-литературной продукции тяготение того или иного писателя к классике до сих пор считается достаточным основанием к тому, чтобы говорить о якобы испытываемом им влиянии ложноклассических традиций; отсюда в свою очередь, поскольку ложноклассицизм есть явление феодально-дворянской эстетической идеологии, часто делаются неправильные выводы о «классовом лице» данного писателя вообще.

Историческое своеобразие и характерность Востокова определяются, на наш взгляд, именно тем, что его поэзия представляет собою одно из наиболее чистых — если не наиболее ярких — проявлений этой винкельмановско-лессинговской, буржуазной, струи русского классицизма.

Нам кажется, что во вступительной статье к рецензируемому сборнику эта тема могла бы быть развита более широко. То обстоятельство, что «в эстетике Востокова античность занимала безусловно центральное положение» и что «обращение к античным литературным формам... имело глубокий идейный смысл, поскольку на Западе античная концепция теории и практики искусства была одним из основных буржуазных художественных методов», автор статьи отмечает абсолютно правильно. Но надо было выделить это положение как центральное и стержневое, группируя вокруг него весь остальной материал. А этого нет.

Зато с излишней, пожалуй, подробностью говорится в статье о том, что Востокову «осталась вполне чужда критика социально-политических устоев самодержавно-крепостнического строя», о том, что основания крепостничества Востоков видел «в экономическом неравенстве, но, как всякий умеренный либерал, проектировал устранение этого зла по формуле: сперва просвещение, потом свобода». Все это немного сбивается на тот мелочный «политэкзамен», которому довольно часто подвергались литературные деятели прошлого в совсем еще недавнем прошлом, но который теперь постепенно отходит в область преданий.

Тем более непонятна внимательность автора предисловия к личным политическим симпатиям и антипатиям Востокова, что, по его же собственным словам, политическая программа поэта «не получила в литературной практике Востокова сколько-нибудь законченного выражения». Раз так, она вообще интересна исключительно как факт его житейской биографии. Тем менее была необходима в статье ее развернутая характеристика.

Оговариваемся: обо всех этих дефектах статьи мы говорим отнюдь не для того, чтобы смазать ее положительные качества. По своим общим наметкам она безусловно верна, насыщена обильным

фактическим материалом, самым внимательным и добросовестным образом проработанным автором, содержит большое количество интересных наблюдений из области востокоской поэтики и стилистики. Среди других вступительных статей «Библиотеки» она с уверенностью может быть отмечена как одна из наиболее содержательных.

Редакционная работа над востокоскими текстами не представляла особых трудностей. Вопрос о выборе редакций и композиции издания, как указывает сам редактор, предпринят собственными востокоскими пожеланиями. Рукописный фонд Востокова почти полностью сосредоточен в двух хранилищах: в его личном архиве, хранящемся в рукописном отделении библиотеки Академии наук, и в архиве Водяного общества любителей словесности, хранящемся в библиотеке Ленинградского университета.

Понятно, что Вл. Орлов, уже целым рядом изданий зарекомендовавший себя в качестве внимательнейшего и добросовестнейшего публикатора, редактора и комментатора, справился с этой работой превосходно.

Не вызывает никаких возражений и комментарий, ограничивающийся, впрочем, самыми сжатыми текстологическими справками и пояснениями реально-исторического характера. По поводу комментария хотелось бы сделать только одно замечание принципиального порядка. В составляющем часть его указателе мифологических имен и названий «сведения по псевдославянской мифологии конца XVIII — начала XIX вв. даны в форме цитат из специальных сочинений, материалом которых пользовался Востоков». Конечно, это оригинальнее, чем давать разъяснения словарно-энциклопедического типа. Но естественно встает вопрос: оправдана ли эта оригинальность. Читатель, которого удивляют эти цитатные разъяснения, верно обошелся бы и вообще без разъяснений; читателю, которому разъяснения нужны, цитаты из Чулкова или Михаила Попова мало в чем помогут.

Останавливаемся на этом пункте потому, что редактор настоящего выпуска в данном случае продолжает традицию, ставшую уже устойчивой в «Библиотеке», и на наш взгляд не очень правильную.

С. Васильев

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

№ 8

„Литературный критик“

Стр.	Абзац	Строка	Напечатано	Следует читать
63	5 св.	4 св.	ту меру	той мере
76	1 сн.	3 св.	сокращается	сохраняется
84	4 сн.	1 св.	постоянно	постоянно,
95	3 сн.	3 св.	проведению	проведению
165	3 сн.	1 сн.	опорного	оперного
167	5 св.	1 св.	Фельдинга	Фильдинга
204	1 св.	1 св.	и его	и ее
216	1 сн.	6 сн.	в порче	в парче

№ 9

„Литературный критик“

4	2 сн.	1 св.	31	30
56	2 сн.	2 сн.	янцев	троянцев
114	2 сн.	1 св.	А. Старчакову	А Старчакову
126	1 сн.	4 сн.	ныне членом	до самой смерти быв- шего членом

РЕДКОЛЛЕГИЯ: И. Гронский, С. Динамов, К. Зелинский, Б. Иллеш, В. Кирпотин, В. Кирион, Г. Лебедев, М. Розенталь, А. Серафимович, В. Сутирин, Е. Усиевич и П. Юдин.

Отв. редактор П. Юдин.

Отв. секретарь М. Розенталь.

Зав. редакцией К. Полонская.

СОДЕРЖАНИЕ ВЫШЕДШИХ НОМЕРОВ „ЛИТЕРАТУРНОГО КРИТИКА“ ЗА 1935 г.

№ 1

Валериан Владимирович Куйбышев ПЕРЕДОВАЯ — Ленин и проблемы культуры. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: Гегель — Художник (Глава из I тома «Эстетики»). Б. Рейх — Прометей-освободитель. КРИТИКА: В. Ермилов — Михаил Кольцов. А. Бескина — Лицо и маска Михаила Зощенко. И. Сац — На пути к художественной правде. ФОЛЬКЛОР: Артем Веселый — Колхозная частушка. М. Рыбникова — Детский фольклор и детская литература. ДНЕВНИК КРИТИКА. ЖИВОПИСЬ, АРХИТЕКТУРА: В. Фаворский — Об иллюстрации, о стиле и о мировоззрении. Жан Матерьяль — Письма с Запада о живописи (письмо первое). ОБЗОРЫ И БИБЛИОГРАФИЯ: И. Альтман — В поисках трагедии. Г. Татулов — Творчество Арази. Т. Гриц — Проза В. Брюсова. А. Дерман — Биография Чехова. Я. Фрид — День в Осло. Ф. Греков — Вместо рецензии. ХРОНИКА: Москва за месяц (литература и искусство). Содержание журнала „Литературный критик“ за 1934 г.

№ 2

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: Ю. Колпинский — Эстетика и фашизм в Италии. С. Кржижановский — Контуры шекспировской комедии. Гегель — Характер. КРИТИКА: А. Бескина — Лицо и маска Михаила Зощенко (окончание). А. Селивановский — Илья Сельвинский. ТРИБУНА: Мих. Левидов — Алексей Толстой и его соавтор. ФОЛЬКЛОР: Х. Зарифов — Советский фольклор в Узбекистане. ДНЕВНИК КРИТИКА: О последних откровениях „Литературной газеты“. ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДНЕВНИК. НА СТРАНИЦАХ ИНОСТРАННОЙ ПЕЧАТИ: Я. Ф. — Заметка о современной французской кригике. Эдмон Жалу — „Мосье Жан или совершенная любовь“ Ж. Рибемона Дессеня. ОБЗОРЫ И БИБЛИОГРАФИЯ: Ю. К. — Художники колхозов. Р. Мессер — Возвращение на Итаку. Я. Фрид — Мореплаватели и пассажиры. Б. Гроссман — Черновые наброски к эпосе. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДИСКУССИИ. Проблема теории романа. ХРОНИКА: Москва за месяц (литература и искусство).

№ 3

А. Щербakov — Итоги II пленума правления ССП. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: Л. Спокойный — Эстетика Канта. В. Кирпотин — Салтыков-Щедрин в 60-х г.г. КРИТИКА: Е. Усиевич — Творческий путь Сергеева-Ценского. М. Серебрянский — „Большой конвейер“. В. Гоффеншефер — От инстинктов „феодалных“ к инстинктам собачьим. Г. Белицкий — Заметки о советской кинематографии. ТРИБУНА: Б. Ромашов — О Чехове-драматурге. ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА: В. Аптекарь — Диалектика языка. ЖИВОПИСЬ, АРХИТЕКТУРА: А. Александров — Творческие вопросы архитектуры. ОБЗОРЫ И БИБЛИОГРАФИЯ: Г. Бояджиев — Тальма. Т. Гриц — Современная американская новелла. А. Дерман — Оdnотомник Чехова. А. Максимович — Новое издание Батюшкова. И. Эренбург — Письма Тургенева, Ковалевского и Золя к Жюль Валлесу. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДИСКУССИИ: Проблема теории романа (окончание). ПИСЬМА В РЕДАКЦИЮ.

№ 4

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: А. В. Луначарский — О смехе. И. Верцман — Проблемы реализма в эстетике Просвещения. И. Сергиевский — Эстетические взгляды Пушкина. И. Беспалов — Состояние и задачи советской критики. КРИТИКА: А. Селивановский — Образ вождя. В. Дынник — Лоскутья жизни. Эми Сяо — Революционная китайская литература. Г. Рошаль — Актеры и образы в иностранных фильмах. Мих. Левилов — Мысль и страсть. ТРИБУНА: В. Перцов — Писатель и новая действительность. ПАМЯТИ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО: Е. Мустангова — Наследство Маяковского в современной поэзии. В. Тренин и Н. Харджиев — Поэтика раннего Маяковского. Владимир Маяковский — Умер Александр Блок. ФОЛЬКЛОР: И. Розанов — От книги — в фольклор. ЖИВОПИСЬ-АРХИТЕКТУРА: Л. Ремпель — О нашем архитектурном стиле. ОБЗОРЫ И БИБЛИОГРАФИЯ: В. Канторович — О критике очерковой литературы. В. Кирпотин — Варфоломей Зайцев. А. Казарин — Этапы развития яфетической теории. А. Дерман — Воспоминания Стрепетовой. ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ.

№ 5

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: Л. Герман — Интуитивная эстетика Анри Бергсона. Г. Белицкий — Реализм в буржуазной драме. Дени Дидро — О драматической поэзии. КРИТИКА: Т. Трифонова — С. Я. Маршак. Вс. Вишневский — О „Дусиме“ Новикова-Прибоя. Т. Гриц — „На пружинах неповторимого восторга“. Е. Усиевич — О вкусе и капризах вкуса. Ю. Юзовский — „Тридцать три обморока“. Фриц Эрпенбек — Эгон Эрвин Киш. ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА: Н. Каринский — Из наблюдений над языком современной деревни. ФОЛЬКЛОР: Ю. Самарин — Песни советского Таджикистана. ОБЗОРЫ И БИБЛИОГРАФИЯ: Ю. Колпинский — Статьи о живописи („Новый мир“ за 1934 г.). Э. Виктор — Художники советского театра за 17 лет. М. Розенталь — О „Записках современников“ И. Лежнева. Е. Усиевич — В порядке санитарного надзора. В. Кирпотин — „Саратовский мечтатель“. И. Сергиевский — Формалистическая архаика. Л. Ган — О языке одного перевода. Л. Боровой. Выход Пиквика.}

№ 6

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: Е. Добин — Воинствующий оптимизм. В. Гоффеншефер — Судьбы новеллы. Статья первая. Гегель — Эпическая поэзия (Перевод Б. Столпнера). КРИТИКА: Ю. Юзовский — От Олеши до Финна. И. Нусинов — Д. Бергельсон. С. Третьяков — Теодор Пливье. Р. Миллер-Будницкая — Гибель цивилизации (Философия культуры Томаса Манна). Андор Габор — Ассимилянты в фашистском лагере. ФОЛЬКЛОР: П. Скосырев — Устная литература Туркмении. ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДНЕВНИК: Ю. Юзовский — Зрителя приглашают фантазировать. ОБЗОРЫ И БИБЛИОГРАФИЯ: И. Сац — Художественная проза в „Красной Нови“. Л. Филатова — Фашизм и литература современной Англии. В. Канторович — Памфлет или апология? А. Селивановский — Фельетон вместо монографии. М. Лифшиц — Горькая линия. Е. Дунаевский — Творчество Лахути.

Социалистический гуманизм и советская литература. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: А. В. Луначарский — Плеханов как искусствовед и литературный критик. А. Лаврецкий — Историко-литературная концепция Белинского. КРИТИКА: С. Третьяков — Оскар Мария Граф. Н. Четунова — „Семь красных воскресений“ Рамона Сендера. Ю. Юзовский — „Ромео и Джульетта“ (Шекспир в Театре Революции). Ф. Вольф — Американский театр на переломе. ФОЛЬКЛОР: Ю. Самарин — Песни старой и новой Украины. НА СТРАНИЦАХ ИНОСТРАННОЙ ПЕЧАТИ: Журнал „Эспри“ о кризисе буржуазного искусства. ОБЗОРЫ И БИБЛИОГРАФИЯ: Гр. Бояджиев — Мольер-мститель. А. Чанышев — Поэты советской Башкирии (Краткий обзор). В. Жданов — Под маской академизма. Владимир Канторович — О книге Соловьева. ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС ЗАЩИТЫ КУЛЬТУРЫ. Илья Эренбург — Письма с международного конгресса писателей. Андре Жид — Защита культуры. Уолдо Фрэнк — Долг писателя. Берт Брехт — Фашизм — жестокость собственников. Андре Шансон — Национализм — праг подлинно национального. Эгон Эрвин Киш — Эстетика художественной правды. Майкл Голд — Национальная и интернациональная культура. Шарль Вильдрак — Впечатления о конгрессе. Жан Люрса — Письмо из Дворца Взаимности. Жан Фревилль — Хроника конгресса. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: Г. Лукач — Фридрих Энгельс как теоретик литературы и литературный критик (К 40-летию со дня смерти). Гегель — Эпическая поэзия (окончание). КРИТИКА: М. Розенталь — Новый роман Ильи Эренбурга. Ю. Юзовский — „Король Лир“ (Шекспир, Московский Госет). ТРИЗУНА: Н. Асеев — Рента или действие? В. Саянов — Стихи и люди. Виктор Шкловский — Об очерке и романе. ФОЛЬКЛОР: Р. Галунов — Художественная литература и фольклор Ирана. Я. Ялкаев — Роль фольклора в развитии марийской литературы. ОБЗОРЫ И БИБЛИОГРАФИЯ: В. Кеменов — О журнале „Искусство“. Е. Мустангова — Первый том собрания сочинений Владимира Маяковского. Б. Рейх — Баррикады в Австрии. В. Тевексли — Как не надо подходить к культурному наследию. И. Сергиевский — Поэты XVIII века. А. Малинкин — О переоценке творчества И. С. Никитина. А. Дерман — Чеховский сборник.

[Анри Барбюс] ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: Г. Лукач — К проблеме объективности художественной формы. В. Гриб — Учение Лессинга о реализме. Иоганн Альтман — Творческая тема Мопассана. КРИТИКА: Ф. Левин — Иван Катаев. Ганс Гюнтер — „Вернопопданный“ Генриха Манна. Лион Фейхтвангер — О смысле и бессмыслице исторического романа. ДНЕВНИК КРИТИКА. ФОЛЬКЛОР: А. Болдырев — Таджикский фольклор в литературе советского Таджикистана. ЖИВОПИСЬ, АРХИТЕКТУРА: Жан Матерфель — Письмо из Америки. ОБЗОРЫ И БИБЛИОГРАФИЯ: И. Сац — „1914“. Я. Фрид — Рассказчик-эссеист. Я. Фрид — Несентиментальное путешествие. В. Жданов — Василий Курочкин перед судом А. Ефремина. А. Дерман — Памфлеты эмигранта. МАТЕРИАЛЫ ПО ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ: Н. Бельчиков — Стихи Н. А. Серно-Соловьевича. САТИРА и ЮМОР. Наш курсив.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: А. Македонов — Реализм и романтизм в эстетике Белинского. И. Сергиевский — „Социологисты“ и проблемы истории русской литературы. Иоганн Альтман — Драматургические принципы Аристотеля. КРИТИКА: Ф. Левин — Как закалялась сталь. В. Гоффеншефер — О счастье. Л. Кон — Романтика в книгах Гайдара. Я. Фрид — История нашего современника. ФОЛЬКЛОР: Ю. Самарин — Песни уральских рабочих. ОБЗОРЫ и БИБЛИОГРАФИЯ: Ф. Левин — „Иностраннный легион“ Финка, А. Селивановский — Власть вещей. А. Теплов — Педагогическая поэма. Н. Нарвеков — О „литературных караваях“ и захваливании. Фриц Эрпенбек — Художественный репортаж. А. Казарии — Язык и общество. И. С. Стихотворения Востокова.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Во всех отделениях, магазинах, киосках, уполномоченными КОГИЗ'а, во всех почтовых предприятиях Союза открыта на наш журнал подписка на 1936 год.

Тираж журнала ограничен.

Чтобы обеспечить себя журналом в новом году, необходимо сдать подписку заблаговременно.

ГОС. ИЗД-ВО „ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА“

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ,
КРИТИКИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

4-й год издания

Отв. редактор П. ЮДИН

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

В **1936** Г. БУДЕТ ИМЕТЬ СЛЕДУЮЩИЕ ОТДЕЛЫ:

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

рассчитан на крити-
ков, писателей, пар-
тийный и рабочий ак-
тив, работников печа-
ти, литкружковцев и на
учащуюся молодежь.
Объем журнала 210 стр.
Журнал обильно иллю-
стрируется.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. В этом отделе ведется разработка вопросов марксистско-ленинской эстетики, социалистического реализма, печатаются статьи по истории эстетических учений. Значительное место уделяется историко-литературным проблемам, главным образом проблеме марксистско-ленинского построения истории русской литературы XIX и XX веков.

КРИТИКА. Наряду с критическими статьями об отдельных произведениях советских и зарубежных прозаиков, поэтов и драматургов даются монографические исследования о ряде советских писателей, также и статьи, обобщающие тенденции и пути развития советской литературы.

ФОЛЬКЛОР. В отделе «Фольклор» печатаются статьи о взаимоотношении фольклора и художественной литературы, об использовании фольклора писателями, о фольклоре в литературах народов СССР и т. д.

ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА. В этом отделе ставятся вопросы литературного языка. Основное внимание уделяется анализу языка советских писателей.

ЖИВОПИСЬ, АРХИТЕКТУРА. В этом отделе редакция ставит своей задачей познакомить писателей, критиков с основными вопросами, стоящими перед смежными искусствами. Попрежнему в журнале даются ежесемейные Дневники критика, Театральные дневники, Обзоры и библиография, Сатира и юмор и хроника.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: На год—24 р., на 6 мес.—12 р., 3 мес.—6 р.
Подписка принимается от отделений, магазинов, киосками
и уполномоченными катгиза, а также во всех почтовых
пунктах СССР.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ТЕОРЕТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

„ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ Л И Т Е Р А Т У Р А“

Девятый год издания

„ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА“ — единственный в СССР журнал, целиком посвященный зарубежной художественной литературе и критике.

„ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА“ — печатает выдающиеся произведения мировой литературы и лучшие произведения революционных писателей мира.

„ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА“ — следит за враждебной нам литературой, разоблачая ее классовое лицо, замыслы и методы воздействия

„ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА“ — борется за высокую культуру перевода, привлекая к своей работе лучших переводчиков.

„ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА“ — в критическом отделе помещает статьи и обзоры виднейших советских и иностранных критиков и искусствоведов.

„ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА“ — держит советского читателя в курсе литературных новинок и выдающихся событий в области литературы за рубежом, имея кадры корреспондентов в большинстве стран.

ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЬМЯ ОТДЕЛЬНЫМИ ИЗДАНИЯМИ РАЗНОГО СОДЕРЖАНИЯ: НА РУССКОМ, АНГЛИЙСКОМ, НЕМЕЦКОМ И ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКАХ

В 1936 году в журнале полностью будут напечатаны новые романы Жана Жюно „Да останется моя радость“ и Лиона Фейхвангера „Сыновья“, новая книга очерков Хемингуэя, „Автобиография“ Марка Твена, „Автобиография“ Конрада, новый роман Анны Зегерс о фашистской Германии, повесть Олдоса Хаксли, Уолдо Френк „Рахат“, новые дневники Андре Жида, пьеса О'Кеи.

В отрывках будут даны:

Реглер „Крестьянская война в Германии“, Бехер „Автобиографический роман“, Бруно Франк „Сервантес“, Альфред Дэблин „Нет пошлады“, Бредель — роман о гитлеровской Германии, Р. Х. Сендер — отрывок из нового романа, Валье Инклан „Коршуны былых дней“, Фридрих Вольф „Бедный Конрад“.

РАССКАЗЫ: Хемингуэя, Колдуэлла, Драйзера, Жюльен Грина, Поля Низана, Ленгстона Хьюза, Хальпера и др.

ОЧЕРКИ: Бенавидеса, Эгона Эрвина Киша, Питера Куинса, Вайскопфа, Оствальда, Фридриха Вольфа и др.

СТИХИ: Луи Арагона, Эриха Бейнерта, Берта Брехта, Иоганесса Бехера, Рафаэля Альберти, Пля и Бельтрана и др.

В 1936 году „И. Л.“ продолжает печатание „Улисса“ Дж. Джойса.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: на год — 18 р., на 6 мес. — 9 р., на 3 мес. — 4 р. 50 к.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ всеми отделениями, магазинами, киосками и уполномоченными КОГИЗа, а также во всех почтовых пунктах СССР.